

Menneskene og musikkonserten

En sosiologisk undersøkelse av konserten
som sosiokulturelt fenomen



Eivind Lavik Nome
Masteroppgave i sosiologi
våren 2006

Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi
Det samfunnsvitenskapelige fakultetet

Sammendrag

Det fokuserte motivet i denne oppgaven er musikkonserten som en sosial hendelse, der ulike aktører bruker og sammenfører forskjellige gjøremål i fysiske omgivelser, og sammen skaper konserten som en konkret begivenhet. Det tematiske spørsmålet er hvordan mening finnes og brukes i samhandlinga mellom sosiale aktører som har med seg kulturelle forforståelser av de aktivitetene de tar del i. Formålet med oppgaven er å undersøke hvordan mennesker er sammen i å opprette felleskap gjennom ulike former for handlinger og bruk av tilgjengelige materielle omgivelser og forutsetninger.

Studien bruker en kvalitativ metodisk tilnærming. Det empiriske grunnlaget er dannet gjennom feltarbeid som deltakende observatør ved konserter og konsertsteder, uformelle feltsamtaler med deltakere, og formelle intervjuer. Feltarbeidet har foregått ved et flerfold av konsertarrangementer i to norske byer gjennom et halvt år, og intervjuene har blitt gjort parallelt med feltarbeidet. Oppgavens metodedel viser hvordan de ulike metodiske tilnærmingene har bidratt til å skaffe informasjon og lærdom om aktivitetene omkring musikkonserten, og hvordan disse prosessene inkluderer utfordringer når det gjelder praktisk gjennomføring av et prosjekt og etiske dilemmaer omkring bruk av metoder og forholdet til felten og informantene.

Oppgaven er i stor grad datadrevet, og kan sies å ha en åpen teoretisk tilnærming ved at ingen enkelt teori har generert forutgående hypoteser om konserten som fenomen. Jeg argumenterer likevel for at en generell sosiologisk ”ballast” naturlig er med når man nærmer seg sosiale fenomener som sosiologisk studerende. I forhold til oppgavens fokus på samhandling og materialitet, diskuteres Pitirim Sorokins teori om sammensetninga til sosiokulturelle fenomener spesielt. Ut i fra denne blir det argumentert for å betrakte menneskers observerbare samhandling om meninger, verdier og normer som et ”Samhandlingsrom”. I tillegg diskuteres oppgavens data i forhold til teorier om menneskers organisering av forståelse gjennom begrepene om *script* og *rammer*. Sentralt her er tilnærmingene til Roger Schank/Robert Abelson og Erving Goffman.

I oppgaven blir det analysert hvordan aktørene samles i aktørinstanser og virkeliggjør musikkonserten som meningsfylt gjennom samhandlinga i begivenheten. Videre gjøres det rede for hvordan dette òg er knytta til aktørenes medbrakte forståelser av materielle forutsetninger og egne og andres gjøremål som meningsfulle.

Denne oppgaven viser hvordan begrepene om rammer og script kan brukes ved studier av sosiale begivenheter. Sammen med begrepet om et Samhandlingsrom synliggjør disse

begrepene hvordan aktørene bruker handlinger og tilgjengelige materielle forutsetninger for at sosiale begivenheter skal oppleves som meningsfylte.

Mennesker forholder seg til meningsfylte omgivelser og aktiviteter i samhandling, og oppgaven støtter et syn på at det er sosiale aktører som ”legger” mening og verdi i aktivitetene og materialiteten i musikkonserten. Forståelsen av konsertbegivenhetens meninger og verdier opprettes og bekreftes i, og gjennom, samhandling i materielle omgivelser. Mer enn konserten ”gjør” aktørene, gjør de sosiale aktørene konserten.

*Music is given to us specifically to make order
of things, to move from an anarchic individualistic
state to a regulated, perfectly conscious one,
which alone insures vitality and durability.*

Igor Stravinsky

Innhold

| | |
|---|-----------|
| FORORD | 7 |
| 1. Å STUDERE MENNESKENE OG MUSIKKONSERTEN | 9 |
| 1.1 OPPGAVENS SPØRSMÅL: TEMA OG MOTIV | 10 |
| 2. METODER FOR Å STUDERE DET KJENTE | 12 |
| 2.1 MINNEARBEID: Å UTSETTE FORDOMMER FOR RISIKO | 12 |
| 2.2 Å STUDERE EN KONSERT FØR, UNDER OG ETTER | 13 |
| 2.2.1 Ønsket om å få observere: møtet med portvaktene | 14 |
| 2.2.2 Informasjon og samtykke: ”- Jeg skriver om arbeidet rundt en konsert” | 15 |
| 2.2.3 Feltnotater fra observasjonene | 17 |
| 2.2.4 Å være en ”inntrenger” | 18 |
| 2.2.5 Intervjuer: formelle samtaler med konsertens deltakere | 19 |
| 2.3 INFORMANTER, ANONYMISERING OG ETIKK | 22 |
| 3. Å LEVE MED OG Å BRUKE SOSIOLOGISK TEORI I ET PROSJEKT | 23 |
| 3.1 DEN ALLMENNE STRUKTUREN TIL SOSIOKULTURELLE FENOMENER | 25 |
| 3.2 TEORIEN OM SAMMENSETNINGA TIL SOSIOKULTURELLE FENOMENER | 27 |
| 3.2.1 Samhandlende menneskesubjekter | 28 |
| 3.2.2 Meninger, verdier og normer | 29 |
| 3.2.3 Bærerne av meninger, verdier og normer | 31 |
| 3.3 MENNESKER, MENINGER OG BÆRERE: SAMHANDLINGSROMMET | 33 |
| 4. MUSIKK OG KONSERTEN SOM INSTITUSJON | 37 |
| 4.1 ”MUSIKK ER MER ENN BARE LYD!” | 37 |
| 4.2 KONSERTINSTITUSJONEN | 39 |
| 4.2.1 Konsertinstitusjonens historiske etablering | 40 |
| 5. KONSERTEN: SOSIOKULTURELT FENOMEN OG SAMHANDLINGSROM | 43 |
| 5.1 AKTØRINSTANSER: MENNESKENE I KONSERTBEGIVENHETEN | 44 |
| 5.1.1 Publikumsinstansen: musikk mellom børs og katedral | 45 |
| 5.1.2 Publikumsinstansen definert | 49 |
| 5.1.3 Når er publikum publikum? | 50 |
| 5.1.4 Musikere og artister som instans | 51 |
| 5.1.5 Musiker og artistinstansen definert | 53 |
| 5.1.6 Arrangørinstansen: å stille til konsert (mange bekker små...) | 55 |
| 5.1.7 Arrangørinstansen definert | 57 |

| | |
|--|------------|
| 5.2 Å GJØRE EN KONSERT: BÆRENDE SAMHANDLING I TID OG ROM | 58 |
| 5.2.1 Meningsfull framferd i meningsfylte omgivelser | 59 |
| 5.2.2 Konsertens "hvem" og "hva", og deres "når", "hvor" og "hvordan" | 60 |
| 5.2.3 Konserten som hendelsesforløp med tidsfasene "før", "under" og "etter" | 63 |
| 5.2.4 Konsertens minste felles romlighet: konsertens sentrale områder..... | 67 |
| 5.3 KONSERTENS MENING: SAMHANDLINGSROMMET FULLFØRT | 73 |
| 5.3.1 En sosialt betingta forståelse av musikkens mening | 74 |
| 5.3.2. Aktørforståelser av meninga med konsertbegivenheten | 76 |
| 5.3.3. Organisering av forståelse er organisering av mening: skjema og script..... | 79 |
| 5.3.4. Organisering av forståelse er organisering av mening: rammer | 82 |
| 5.3.5 Markørenes innramming av konsertens tidsfaser..... | 85 |
| 5.3.6 Script og rammer bærer mening sammen..... | 88 |
| 5.3.7 Ramme på ramme i tidsfasene, og strengere script | 90 |
| 6. KONSERTEN: ET ARBEID MOT ENIGHET OM MENING OG VERDI | 93 |
| 6.1 KONSERTEN HAR MENING NÅR DEN GJØRES MENINGSFULL | 95 |
| LITTERATUR | 100 |
| VEDLEGG | 106 |
| BILDEHENVISNINGER | 110 |

Figuroversikt

| | |
|--|-----|
| FIGUR 1: <i>HOVEDSPØRSMÅL UNDER TILNÆRMINGA TIL FORSKNINGSFELTET</i> | 23 |
| FIGUR 2: <i>ROMMET FOR SAMHANDLING</i> | 35 |
| FIGUR 3: <i>KOMMUNIKASJONSMODELL OVER KULTURLIVET</i> | 48 |
| FIGUR 4: <i>KONSERTEN SOM ET HENDELSESFORLØP KATEGORISERT I TRE TIDSFASER</i> | 64 |
| FIGUR 5: <i>KONSERTLOKALE I TVERRSNITT. VESTIBYLE CA 400 M²</i> | 68 |
| FIGUR 6: <i>KONSERTLOKALE I TVERRSNITT. VESTIBYLE/FOAJÉ CA. 50M²</i> | 69 |
| FIGUR 7: <i>KONSERTLOKALE I TVERRSNITT. ROMMET ER CA 100 M²</i> | 69 |
| FIGUR 8: <i>RØRMODELL OVER KOMMUNIKASJON</i> | 75 |
| FIGUR 9: <i>KONSERTEN SOM ET RAMMEVERK</i> | 884 |
| FIGUR 10: <i>MODELL AV KONSERTBEGIVENHETEN SOM EN TREDIMENSJONAL SAMMENSETNING AV RAMMER</i> | 91 |
| FIGUR 11: <i>KONSERTBEGIVENHETEN SOM SAMHANDLINGSROM</i> | 98 |

Forord

Jeg ser tilbake med glede og ydmykhet på tida jeg har vært sammen med menneskene, arbeidet og hendelsene som har leda fram til å få fullført denne oppgaven. Jeg har vært privilegert som har fått muligheten til å lære av alle som har åpna sine timeplaner og sine travle hverdager, for at jeg skulle få slippe til med nærvær og spørsmål.

Å nevne alle som jeg står takknemlig overfor, vil sprengte dette forordet. Men jeg vil gjerne at alle som har latt meg ta del i arbeidet deres rundt konserter, og som har gitt meg tid til informative møter og gode samtaler, skal vite at jeg ikke hadde klart å skrive denne oppgaven uten deres raushet og hjelp.

På Blindern vil jeg takke min veileder Per Otnes, som har vist meg spennende og nyttige grep på det å undersøke musikkonserten fra et sosiologisk ståsted. Og i samme bygningen har medstudenter på pauserommet kommet med innsigelser og innspill, og lånt meg sine tålmodige ører og øyne når jeg har prøvd å forklare hva jeg har holdt på med.

Den største buketten med takkeroser står hos Ragnhild. Hun er hele den livsverden som jeg lever i som menneske, og som er mitt grunnlag for å undres og å skrive.

God lesning.

Stavanger i februar 2006

Eivind Lavik Nome

1. Å studere menneskene og musikkonserten

En musikkonsert kan måles og evalueres på mange måter. For naturvitenskapen vil det kanskje være musikkens frekvensspekter, eller kroppsfunksjoner hos musikerne som studeres som interessante. For musikkvitenskapen er det ofte den framførte musikken i seg selv som er et estetisk forskningsobjekt. Men for sosiologien er konserten først og fremst et sosialt fenomen. Den kan studeres på grunnlag av spørsmål forskeren har på forhånd, eller stiller seg etter møter med menneskene i felten. Man kan gå ut fra kategoriseringer forskeren eller konsertdeltakerne gjør av musikken som framføres, og for eksempel studere sammensetninga av publikum i forhold til musikk sjanger. Videre kan ulike konserthendelser kategoriseres etter sosiale bakgrunnsvariabler hos publikum, musikere, eller de som arrangerer konserten. Slike inndelinger kan foretas etter klasse- og laginndelinger, som for eksempel i forhold til inntekter og formue, "bourdieuianske" kapitalformer eller sosiogeografiske kjennetegn. Man kan òg sammenligne ulike former for konserter, ved å spesifisere distinktive skilnader eller typiske fellestrekk ved utvalgte arrangementer, enten kategorisert av forskeren eller av aktørene i de konsertformene man studerer.

Da jeg begynte arbeidet med prosjektskissa til denne oppgaven hadde jeg følgende utgangspunkt: Jeg så for meg at jeg stilte meg opp i konsertens "sentrum", midt i mellom scenekanten og salen i det konserten starta, og spurte: *"Hva er dette, som foregår her?"* Hvem er til stede, og hvorfor er de kommet? Hvordan har de forberedt seg til dette? Slike spørsmål leda meg til å tenke på konserter som sosiale fenomener med fellestrekk som er mer grunnleggende enn bare umiddelbart synlige likheter. Uavhengig av enkeltpersonenes sosioøkonomiske bakgrunn, er noen fysisk til stede for å lytte på det andre framfører som musikk på scenen. Og uavhengig av musikkstil, ser de deltakende i utgangspunktet på denne lydsammensetninga som musikk. I tillegg har ofte andre arbeida med å legge til rette for musikkframføringa og arrangert det som foregår. Ut i fra denne tilnærminga blir ikke det sentrale aspektet kvantifiserbare individuelle sosioøkonomiske trekk ved menneskene som er til stede. Det er mer interessant hvordan deltakerne forholder seg til hendelsen de er sammen om som meningsfull.

Konsertens mennesker gjør noe sammen, i tid og rom: De stiller til, spiller og lytter. Og nettopp fordi man kan finne ulike målbare trekk ved dem, må det være noe annet enn bare disse trekkene som samler dem som sosiale aktører rundt musikkframføringa. Det må være noe meningsfullt med det de gjør; ei mening i aktiviteten som går utover at det bare er snakk om individer med registrerbare økonomiske, stilmessige eller sosiale kjennetegn. Som

sosiologisk ”novise” kunne jeg ha satt meg på en opphøyd observasjonspost, på en ”kjøkkensalmestol”, og vurdert de tilstedeværende. Jeg kunne telle deres gjøremål, fått opplysninger om adresse, yrke og inntekt, og evaluere dem i forhold til ulike teoretiske vinklinger. Men konserten er en aktivitet som ”gjøres” av alle mulige varianter av mennesker og grupper, og i et utall av sosiale sammenhenger. For meg har det interessante spørsmålet blitt om det finnes grunnleggende fellestrekk bakenfor det å bare se menneskene som aktører med kvantifiserbare egenskaper og gjøremål.

Jeg kom til at det å skildre konserten som et sosialt fenomen måtte ta på alvor at vi som samhandlende mennesker ikke bare forholder oss til samhandlingas form og utstrekning. Vi forholder oss òg til ei rekke meninger, verdier og normer i det vi gjør sammen. Utover dimensjonene aktører og målbare bærende handlinger, utgjør disse en tredje dimensjon, som gjør at sosiale aktiviteter framstår som meningsfylte. For å kunne gripe om konserten som både et sosialt og empirisk synlig kulturelt fenomen, skjønte jeg at spørsmålet ”*Hva er dette, som foregår her?*”, måtte inkludere hvordan menneskene i konserten ser på aktiviteten som meningsfylt. For å kunne finne fram til, og skildre, det grunnleggende ved konsertfenomenet, måtte jeg òg kunne gripe om samspillet mellom menneskene; den synlige aktiviteten deres og de meningene og verdiene de forholder seg til i samværet.

1.1 Oppgavens spørsmål: tema og motiv

Klargjøringa av oppgavens spørsmål kan skildres ved hjelp av litteraturvitenskapens begreper om ”motiv og ”tema”. Et motiv er det en tekst beskriver, det den faktisk nevner. Tema er det teksten dreier seg om, det den sier om det den nevner. Noe blir altså nevnt, og i tillegg knytta til en eller flere sammenhenger, og det er her tematikken ligger.

Tema for oppgaven er å undersøke hvordan mennesker er sammen rundt det å opprette fellesskap gjennom å ta i bruk ulike former for handlinger og tilgjengelige materielle omgivelser og forutsetninger. Hvordan finnes og brukes meninger og verdier i den erfarbare samhandlinga mellom sosiale aktører? Og i hvilken grad nyttiggjør de seg av kulturelle for forståelser i aktivitetene de deltar i? Det fokuserte motivet i oppgaven er musikkonserten som en kulturell institusjon og en faktisk sosial hendelse, der ulike aktører bruker og sammenfører sine gjøremål i fysiske omgivelser og sammen skaper konserten som en konkret begivenhet. Hvordan ser menneskene i konserten på meninga med gjøremålene når de møtes omkring framføringa av ”levende” musikk? Disse spørsmålene kan samles i ett felles: Hvordan ”gjør” mennesker musikkonserten?

Jeg tar tak i spørsmålene ved først å gjøre rede for oppgavens metodiske tilnærming til konserten og menneskene. Så gjør jeg rede for forholdet til sosiologisk teori, gjennom å drøfte samlivet mellom teori og det å utarbeide og å gjennomføre et studieprosjekt. Ønsket om å skildre konsertens samhandlingsdimensjon av meninger og verdier knyttes opp mot Pitirim Sorokin sin teori om sammensetninga til sosiokulturelle fenomener. Denne framhever hvordan en meningsdimensjon er en sentral del av observerbar samhandling. Teorien gjør det òg mulig å vurdere konserten som et ”Samhandlingsrom” bestående av mennesker, deres materielle forutsetninger, og meninger og verdier de forholder seg til. Videre drøfter jeg kort ulike tilnærmingsmåter i forhold til mennesker og musikk, og jeg ser på konserten som institusjon og hvordan den har vokst fram historisk.

Kjerna i oppgaven er ei drøfting av konserten som et sosiokulturelt fenomen, og her analyseres de tre bestanddelene av Samhandlingsrommet. Menneskene i konserten blir satt fram som konsertens aktørinstanser, og blir betrakta ut i fra de materielle og tidsmessige omgivelsene de samhandler gjennom. Til sist gjør jeg greie for hvordan meningsdimensjonen blir synliggjort og framført i tid og rom, ved hjelp av medbrakte scriptforståelser. Disse scriptene kobles til begrepet om ”rammer” omkring forståelse. Teorien om det sosiokulturelle samhandlingsrommet kobles opp mot rammebegrepet, og jeg drøfter hvordan denne koblinga kan framstille på hvilken måte mennesker tilfører mening til sine tids- og rommessige omgivelser, slik de gjør det i konserten.

2. Metoder for å studere det kjente

Det er spennende å gripe sosiologisk om et emne som jeg har egen erfaring med. Jeg er selv musikanter og konsertgjenger, og jeg har vært med på å arrangere konserter. En slik "innsidekunnskap" kan imidlertid slå ut både som en styrke og en svakhet. En fordel med å studere et kjent og innforlivet felt, er muligheten for innpass: Jeg hadde bekjente innen ulike musikkmiljøer, som jeg kunne kontakte for å få tak i informanter, og for å få følge øvelser og konserter. Ragnvald Kalleberg drøfter utarbeidinga av gode spørsmål i samfunnsvitenskapen, og anbefaler at man "*graver der man står*", gjennom å utforske sentrale temaer fra egen erfaring (Kalleberg 1996:39). Det å dra veksler på egne erfaringer var dermed en inspirasjon for å gå i gang med prosjektet. Samtidig vil den refleksjonen som et feltarbeid "hjemme" innebærer kunne sette etnografen midt i et semiotisk paradoks: Jo mer man tror man vet, dess mindre oppfatter man. Med for mye kunnskap, stempla som objektiv sannhet, vil ethvert tegn fra kunnskapsrommet fortolkes bokstavelig, som et uttrykk for det etnografen allerede vet eller gjenkjenner. Risikoen blir at man kan overse den semantiske rikdommen til de enkelte tegn (Hastrup 1988:211).

Det blei viktig for meg å finne metoder som gjorde at jeg dro nytte av "nærheten" fra kjennskapen til fenomenet, samtidig som jeg blei "fremmed" nok til å undres over det jeg fikk oppleve i felten. Gry Paulgaard skriver at muligheter for innsikt og forståelse av kulturelle meningssystemer er uløselig forbundet med de sosiale og kulturelle forutsetningene forskeren har med seg, uansett hvor fjern eller nær denne er i forhold til den virkeligheten som skal studeres (Paulgaard 1997:75). Derfor ville jeg først klarlegge hva jeg selv hadde av forforståelser "i bagasjen" gjennom å utføre minnearbeid.

2.1 Minnearbeid: å utsette fordommer for risiko

Minnearbeid er egentlig en kollektiv analyseprosess. Ei gruppe er samla om et tema, og tar del i tolkninga av hverandres nedskrevne minner. Minnearbeidet er en metode som flytter fokus fra det idiografiske og over til situasjonen og dens relasjoner (Widerberg 2001:40-41). Som en variant kan metodikken brukes i form av individuelle prosjekter. Slikt arbeid kan få avgjørende betydning for helheten i forskningsprosessen og utforminga av prosjektet (Widerberg 1995:127). Å skrive ned egne forhåndsoppfatninger er òg viktig for å bli klar over egen eventuell forutinntatthet. Oppfatninger som man bærer med seg på forhånd, vil man kunne modifisere etter hvert som man tilegner seg kunnskap (Fangen 2004:48).

I arbeidet med prosjektskissa skreiv jeg ned mine egne erfaringer og opplevelser med konserter. Slik fikk jeg analysert mitt eget forhold til tema for oppgaven, og kommet tettere innpå hva jeg selv har sett på som viktig og riktig framferd i forbindelse med konserter. Det har òg gitt meg tanker om hva jeg kunne lære fra observasjoner, og om mulige spørsmål til intervjuer.

2.2 Å studere en konsert før, under og etter

Når mennesker møtes oppstår en viss form for kommunikatív samhandling, selv om vi ikke nødvendigvis bevisst sier eller gjør noe overfor hverandre. Vi inntar en viss framferd når vi er sammen med andre, og forholder oss selv til hvordan andre fører seg (Goffman 1963:33). Et viktig element i mitt prosjekt har vært å finne ut hvordan framferdsmønstrene rundt konserter faktisk foregår, og å skildre fokusert og ikke-fokusert samhandling rundt dette fenomenet. Det er hva folk faktisk gjør i et "her-og-nå" som skaper en sosial hendelse; mennesker "gjør" situasjoner.

Et slikt "gjøre-perspektiv" holdes ofte fram som viktig i kvalitativ forskning. Karin Widerberg skriver om hvordan trøtthet er noe som gjøres (Widerberg 2001:59). Scott Grills diskuterer sosiologiens forståelse av substantiviske begreper som performative verb; at eksempelvis "handel" oppnås gjennom å kjøpe og bytte, "tro" gjennom tilbedelse og bønn, og "slektskap" gjennom å navngi og å dele (Grills 1998:7). Dorothy E. Smith legger vekt på at en sosiologi som har en systematisk utvikla bevissthet om samfunnet fra innsida, tar til der mennesket faktisk er plassert. Dette vil føre sosiologisk forskning tilbake til en sosial virkelighet som vokser fram og gjenkjennes i, og gjennom, de pågående faktiske gjøremålene til faktiske mennesker (Smith 1989:38).

En konserthendelse er altså noe som "gjøres" av mennesker i ulike aktørposisjoner, i en situasjon som de gjenkjenner som en konsert. Et sentralt metodisk grep blei å delta og observere før, under og etter konserter. Med dette blei det etiske aspektet ved oppgaven tydeligere: Hvordan skulle jeg være til stede under en konserthendelse? Hvor og når skulle jeg observere, hvem kunne jeg snakke med, og hvor jeg kunne oppholde meg? Når kunne jeg ta kontakt med aktørene, og hva kunne jeg spørre om? Disse spørsmålene måtte jeg ha med meg hele tida, etter hvert som gangen i arbeidet førte meg tett på gjøremålene til menneskene i konserten.

2.2.1 Ønsket om å få observere: møtet med portvaktene

En ting er å diskutere med studiekamerater hvordan folk ter seg i ulike sammenhenger; en annen sak er å faktisk befinne seg som observerende i felten. Det som læres der handlinger utspiller seg, kan ikke tilegnes på annen måte. Ved å gå ut i felten, vil en sosiolog måtte ta i øyesyn gjøremålene, perspektivene, relasjonene, forståelsen av "Selv", og involveringa som særpreger den praktiske iverksettelsen av sosialt liv (Grills1998:16). Jeg tok tidlig kontakt med tre ulike konsertscener, for å få muligheten til å følge og lære om arbeidet med å arrangere og gjennomføre konserter. I tillegg til å gå på konserter som en "vanlig" publikummer, men med et sosiologisk blikk, ønska jeg å kunne bevege meg fritt i områdene der publikum oppholder seg. Samtidig ønska jeg å følge arbeidet og forberedelsene til musikere og ansatte ved konsertstedet.

De tre scenene var en konserthusscene og to klubber, begge med en klar profil som konsertscener. Jeg tok telefonkontakt med scenenes daglige ledere for å avtale møter der jeg kunne fortelle om prosjektet. Lederne var sentrale "portvakter", i og med at posisjonene deres ville kunne lette arbeidet med å treffe andre aktører ved konsertstedene. Ei portvakt bør ha en viss autoritet, slik at vedkommende kan virke som en buffer dersom andre deltakere har innvendinger mot at du er til stede i felten (Fangen 2004:63). Til disse møtene hadde jeg utarbeida en kortversjon av prosjektskissa om formålet med studien. Denne fikk jeg øg trykka med brevhodet til instituttet, som en bekreftelse på min status som masterstudent (Vedlegg 1). En telefonsamtale om prosjektet med en person som jeg "trenger", men som ikke "trenger meg", krever en god og effektiv kommunikasjon. Å "koke ned" skissa til noen enkle, korte utsagn var derfor et godt forhåndsarbeide før disse samtalene.

I dagboka jeg har ført underveis i prosjektet, skreiv jeg inn mye frustrasjon i den perioden jeg prøvde å få tak lederne. De var ofte ute, satt i møter, eller var på reise. Men ønsket om et møte for å få legge fram prosjektet, blei til slutt imøtekommet av to av lederne. Konserthuslederen var positiv til å gi meg innpass. Lederen for den ene klubben kunne gi meg umiddelbart fullt innpass og ville ikke ha noe mer informasjon i form av dokumenter: "*Vi to har en avtale. Det holder. Du skal få se alt det du trenger.*" Den tredje lederen ønska først å lese presentasjonen min via e-post, men jeg fikk ikke mer respons, trass i purringer.

Første møtet med lederen for konserthusscenen varte i nesten halvannen time. Han viste meg salen, scenen og garderobefasilitetene, og fortalte om historien til huset. Han var klart positiv, og skulle ringe meg etter å ha lagt fram prosjektet mitt på et ledermøte. Etter dette møtet blei jeg bedt om å spesifisere nærmere hvordan jeg ønska å få være til stede. Jeg

ville gjerne benytte fotografi som en del av datatilfanget, for å illustrere ulike materielle forhold rundt konsertarrangering. Men dette møtte skepsis. Selv om jeg hadde spesifisert at jeg ikke skulle ta bilder i publikumsområdene under arrangementer, var de ”*usikre på hvilke konsekvenser dette kunne få for de ansatte og deres arbeid.*” Også lederen for klubbscenen var skeptisk til fotografering. Jeg la metodegrepet til side, og tegna i stedet skisser av lokalene og scenene, dels under, og dels rett etter observasjonene ved konsertstedene. Lederen for klubbscenen måtte utsette møtet flere ganger. De var få ansatte og travle. Men etter møtet var tillatelsen entydig, og jeg måtte bare gi beskjed når jeg ønska å komme, så skulle han ordne slik at jeg fikk være til stede og treffe de jeg ville. Jeg skulle òg få følge arbeidsgangen i et konkret konsertprosjekt.

I møtene mine med lederne la jeg vekt på at informasjon var viktig, og at jeg ønska et høve til å møte og snakke med dem jeg skulle ha med å gjøre, slik at de visste hvem jeg var og hvorfor jeg var der. Samtidig var jeg klar over at ikke alle nødvendigvis er like interesserte i et sosiologisk studieprosjekt, og at det verken er mulig eller ønskelig at alle jeg ville møte skulle ha full og eksplisitt forhåndsinformasjon. Det vil kunne ha innflytelse på framferden til den som studeres, og slik kunne gjøre resultatene ugyldige (Hammersley/Atkinson 1987:83). Men det etiske aspektet med informasjon er viktig, så jeg gjentok dette overfor portvaktene, og valgte å stole på det som blei lovet meg.

2.2.2 Informasjon og samtykke: ”- Jeg skriver om arbeidet rundt en konsert”

Katrine Fangen drøfter det å kunne presentere et prosjekt på en tillitvekkende måte, og peker på at forskeren ofte må presentere prosjektet sitt en rekke ganger (Fangen 2004:61). Dette blei min erfaring ved begge konsertscenene. Ved konserthusscenen var lederne informert, og jeg hadde møter med noen av disse før jeg gikk i gang med feltarbeidet. Jeg var òg med på et vaktmøte før en konsert og fortalte om prosjektet. Reaksjonene var forskjellige. En kommenterte at om jeg skulle sjekke jobbinga deres, så skulle jeg nok merke at de var flinke med publikum! En annen hadde en kamerat som studerte sosiologi, og var interessert i å høre mer. Jeg slo meg til ro med at jeg hadde fått vist meg fram og fortalt dem om oppgaven, og da kunne jeg ikke ”fotfølge” hver enkelt for å forvise meg om at de hadde fått den rette dosen sosiologisk forståelse. Jeg fikk etter hvert mange fine anledninger til korte samtaler med vaktene. Mange virka engasjert av å snakke om det de dreiv på med til en som var interessert. Dette var nok den store metodiske fordelen jeg merka fra å ”grave der jeg stod”. Cato Wadel peker på at forskeren i ei ”lærlingrolle” kan ”*vise interesse for å vite mer*” (Wadel 1991:34). For meg blei det ikke et spørsmål bare om å ”vise” interesse; jeg var oppriktig interessert.

Noen ganger opplevde jeg svikt i den interne kommunikasjonen ved konsertstedene. Det var stadig noen som ikke visste hvem eller ”hva” jeg var, og det opplevdes frustrerende. Men jeg merka at det å stadig måtte være forberedt på å fortelle hva jeg dreiv med, gjorde meg flinkere til å legge fram prosjektet i en kort og forståelig versjon som møtte grei forståelse. Dette har òg stadig leda meg tilbake til min egen problemstilling: ”Hva” driver jeg på med? Hva er det jeg egentlig skal undersøke?

Jeg ville òg lære om arbeidet musikere har før, under og etter en konsert. Jeg tok kontakt med orkesterlederen i et symfoniorkester som hadde sitt daglige arbeid ved konserthusscenen, for å få tillatelse til å følge prøvene deres. Jeg fortalte jeg om prosjektet, og han fortalte om organiseringa til orkesteret. Det var ikke problem å få overvære prøvene, men òg her blei fotografering et problem, da det kunne forstyrre musikerne. Jeg pressa ikke dette videre, og ser i ettertid at det å forlate metoden og heller benytte meg av skisser har hatt en klar etisk styrke. Anonymisering av aktørene blei enklere å opprettholde, og jeg kunne lettere være til stede uten at for mye oppmerksomhet blei retta mot at jeg dreiv på med noe som skilte seg ut fra andre aktiviteter i lokalene. Lederen for orkesteret skulle informere de som hadde å gjøre med prøvene, og jeg kunne få sitte og følge med ute i salen. Der satt folk med tilknytning til orkesteret eller konserthuset og overvar prøvene. Statusen ”sittende i salen under prøver” viste seg greit tilgjengelig, og jeg opplevde ikke at jeg skilte meg særlig ut.

Jeg har òg vært til stede på prøver og øvelser til ulike orkestre og grupper. Blant annet blei jeg invitert til å følge ei kammergruppe ei prøveuke fram til en konsert. Jeg kjente lederen på forhånd, og han hadde informert dirigenten om at jeg skulle følge dem. Jeg fikk være med på å hjelpe til med å sette opp utstyr og stoler i øvingsrommet. Dette blei en stor fordel. Tove Thagaard skriver at forskerens nærvær virker mindre forstyrrende når hun eller han deltar på linje med de som blir studert (Thagaard 1998:74). En ting er å prøve å ”ta” ei rolle. Den viktigste rolla er den man blir ”gitt” av dem som er i feltet (Wadel 1991:31). Ved at jeg var sammen med lederen og dirigenten og bar utstyr, opplevde jeg statusen som ”lederens bærende kamerat” lett tilgjengelig. Jeg fikk òg anledning til å informere gruppa i plenum om hvem jeg var og hva jeg dreiv på med. Mens jeg overvar prøvene til symfoniorkesteret, kunne jeg sitte med andre i salen, uten å være særskilt fokusert. Ved prøvene med kammergruppa var det mulige fokuset på meg større. Det var færre folk og mindre lokale. Informasjon blei derfor ikke bare et viktig etisk aspekt, men òg et viktig redskap for at jeg kunne bli ”satt i spill” og ”spille med”. Som Hastrup og Ramløv presiserer, oppstår det her uunngåelige relasjoner mellom meg som forsker, og de andre, og jeg får tildelt en plass i deres verden og trekkes inn i deres hendelser, ikke på egne, men på deres premisser (Hastrup/Ramløv 1988:8).

2.2.3 Feltnotater fra observasjonene

En viktig del av det å være deltakende observatør er å kunne ”holde” på de dataene som samles inn. Jeg har tatt notater, dels underveis der det var mulig, og umiddelbart etter at jeg har vært i felten. Det å observere og å skrive feltnotater, er i seg selv å trekke utdrag. For det første kan jeg ikke få med meg alt. For det andre er ikke det observasjonsspråket jeg velger for å skildre en scene nøytralt (Hammersley/Atkinson 1987:149/153). Slik starter analyseprosessen allerede i felten. Jeg vil kanskje legge merke til ting som er irrelevante for oppgaven; og ikke merke meg ting som ville vært spennende å følge nærmere. Dessuten er det rett og slett umulig å skrive ned alt det man ser og hører.

Det største dilemmaet med å ta feltnotater, var at jeg risikerte å ikke bli ”deltakende” nok i aktivitetene. Derfor prøvde jeg etter hvert å ikke basere meg på å notere mye underveis, selv om dette fungerte greit noen steder. Under feltarbeidet ved konserthusscenen satt jeg ute i salen, et stykke fra orkesteret som hadde prøver. De andre som var til stede i salen kikket gjerne i noter, eller gløtta i ei avis, og jeg kunne sitte diskret med blokka i fanget og skrive uten at det trakk for mye oppmerksomhet. I ulike møter noterte jeg ikke noe særlig utover det som er vanlig å gjøre av notater i en syvende sans når man oppretter avtaler. Det viktigste var å skape tillit og å gi tilbakekoblingssignaler på at jeg lytta og var interessert i det de fortalte. Å møte et blikk og et bekræftende nikk er bedre enn et fjes som stadig er opptatt av ei notisbok.

Det er vanskelig å ta notater i de områdene der publikum er før, under og etter konserter. Der er ingen tilgjengelig status som ”enslig skriblende”, og notatene herfra skreiv jeg i hovedsak etter at jeg forlot konsertstedet; på bussen hjem og i heimen utover natta. Jeg slutta òg å ta notater i felten når jeg var til stede på øvelser med mindre grupper. Selv om jeg hadde fått informert dem i plenum, blei det mer fokus her enn i den større konsertsalen på at jeg ikke fulgte med hvis jeg stadig satt og skreiv i ei lita bok. Det var i utgangspunktet vanskelig nok å være deltaker, uten egentlig å være det. Det var alltid greit å kunne være med å ”gjøre noe”; å bære utstyr, hente ting og hjelpe til ellers. Jeg slapp unna ei åpen ”kikker-rolle” og kunne ta del i ei ”lokal rolle”, noe som letter det å være feltforsker (Wadel 1991:62).

Det var òg lettere å komme i prat med aktørene når de visste hvem og hva jeg var, og når de kunne plassere meg i en faktisk situasjonell status. Jeg merka likevel at jeg var i ei spesiell rolle, og at de visste at jeg på en eller annen måte skulle memorere det som foregikk. I en røykepause ved ei prøve blei det kommentert av portvakten min at jeg måtte passe på å få med all banninga til dirigenten. Dette vakte latter og allmenn løye. Men etter denne pausen la

jeg merke til at når dirigenten hadde kommet med en ”morsom” kommentar, skottet han bort på meg som om han tenkte: ”*Fikk du med deg den, eller?*”

2.2.4 Å være en ”inntrenger”

En samhandlende forsker som er orientert mot en eller annen form for ”medlemskap”, vil alltid per definisjon vil være en ”inntrenger”. Dette til tross for at man som sosiologisk observatør kan ”få” eller ”ta” roller som gjør at man kan leve med metodisk god samvittighet i tilgjengelige statuser i felten. Selv om man ikke er en inntrenger på en negativ måte, er man like fullt involvert i livet og aktivitetene i det ”samfunnet” som studeres, og slik i en posisjon som er ladd med alle mulige former for ”skader” (Angrosino/Mays de Pérez 2000:691). På tida som var tilgjengelig for feltarbeidet blei det vanskelig for meg å bli så ”inngrodd” at jeg helt kunne unngå at noen var bevisste på forskningshensiktene mine. Jeg kunne heller ikke korrigere den oppfatninga folk hadde av meg. Jeg måtte bare være bevisst på å opptre slik at jeg ikke skapte oppmerksomhet mot meg selv, utover det som er naturlig når man opptrer i situasjoner med andre. Gitt at alle metoder potensielt kan ”gjøre skade”, blir det snakk om å velge dem som gjør minst skade, men som likevel muliggjør å komme opp med et produkt som vil være effektivt i å kommunisere det verdifulle i budskapet (Angrosino/Mays de Pérez 2000:693). Jeg var derfor i en stadig ”dialog” med felten. Med bakgrunn i egen følsomhet for min rolle i situasjoner sammen med andre, tilpassa jeg hvor og hvordan jeg gjorde feltnotater.

Det var særlig i publikumsområdene at jeg kjente på et ”inntrenger-dilemma”. I lokalene ved konsertsteder beveger publikum seg på ulike måter. De fleste kommer i par eller mindre grupper, eller de treffer kjente eller noen de har avtalt å møte. Et mindretall kommer aleine, og forblir aleine. Men det er likevel en tilgjengelig status. Ved de to scenene jeg fikk innpass hadde jeg full tilgang til å bevege meg inn og ut mellom områdene til publikum og områdene bak scenen. Men med min status som ”enslig” publikummer uten følgesvenner, skjønte jeg at det å kunne gå inn dører som er forbeholdt ansatte og musikere, synliggjorde meg som en ”ikke-egentlig-publikummer”. Mitt ønske var å framstå som ”publikummer”, ikke som en ansatt eller ”husvarm” gjest. Jeg har selv lagt merke til folk som enkelt og greit bare kan gå inn og ut ”backstage”, der musikerne befinner seg. Slike personer har særprivilegier, og er til stede med andre statuser enn vanlig billettbetalende. For å unngå å kunne bli oppfatta som en ”husets observatør”, slutta jeg derfor med å benytte denne tillatelsen fra konsertstedene, og oppholdt meg i størst mulig grad i de områdene som var tilgjengelig for publikum, slik at jeg fulgte dem fra begynnelse til slutt.

Jeg hadde ikke anledning til å ha med meg andre når jeg fulgte konserter ved de stedene jeg hadde fått innpass. Derfor knytta jeg min kone til meg som ”forskningsassistent” for å kunne gå sammen på konserter andre steder enn der jeg hadde innpass. Nå måtte jeg ordne billetter, ankomme, oppholde meg og forlate konsertstedet på ”vanlig” måte. Disse observasjonene var nyttige. I tillegg til å kunne delta som et vanlig samtalende publikumspår, fikk jeg hennes umiddelbare inntrykk og muligheten til å kunne drøfte hendelsen vi var med på. Enslighets-dilemmaet var mindre problematisk når jeg fulgte prøver på dagtid og aktivitetene i områdene ”bak” scenen. Mange visste hvem jeg var, og det at jeg hadde vært åpen om prosjektet hjalp òg til at jeg kom i prat med musikere og ansatte ved scenene, om arbeidet deres, og om hva jeg dreiv på med. Mange av disse samtalene har gitt mye nyttig informasjon og blitt verdifulle data.

Selve feltnoteringa gjorde jeg i notisbøker som lett fikk plass i innerlomma på jakka, eller i veska. Observasjonene er datert og stedfesta, og sidene er fysisk delt med en midtmarg. Slik kunne jeg skrive ned umiddelbare tanker om analytiske tolkninger og teoretiske spør parallelt med notatene. Dag Album skildrer ei slik separering av referater og tolkningsideer og mener at fordelene med gode referater fra felten er at det er mulig å gjenoppleve situasjonene; at det er disse bildene som tolkes, ikke teksten i seg selv (Album 1996:238-239). For at ikke feltnotatene skulle virke kryptiske ved seinere lesing, skreiv jeg referatene inn på PC rett etter jeg hadde vært og observert. Jeg skreiv òg ei kort evaluering av hvordan jeg opplevde observasjonen, i tillegg til en liten videreførende ”førsteanalyse”. Etter feltarbeidet fikk jeg bundet disse dokumentene i et hefte, kronologisk organisert og sortert under det enkelte observasjonsstedet. Antallet observasjoner og møter er i underkant av 50.

2.2.5 Intervjuer: formelle samtaler med konsertens deltakere

For at jeg skulle få kasta lys over aktivitetene omkring konserthendelsen, trengte jeg å lære om aktørenes opplevelse og perspektiv på det de var med på. Ikke bare gjennom møter og samtaler underveis i feltarbeidet, men òg i mer formaliserte intervjusituasjoner. Deltakende observasjon gir god tilgang til samtaler underveis i daglige gjøremål, om det folk driver på med, og om ting ellers. Slike feltsamtaler fungerte greit når jeg fulgte dem som arbeidet ved konsertscenene, men var vanskeligere å få til med publikum. Noen ganger traff jeg kjente som var interesserte i å høre om prosjektet og som kom med sine betraktninger. Men jeg kunne ikke uinvitert ”presse” meg på publikummere under konserthendelsen. Tidlig i planlegginga av prosjektet begynte jeg derfor å klarlegge hvem som kunne være sentrale å samtale med og

intervjue. Jeg fikk blant annet tips fra portvaktene om personer de så på som sentrale. Slike ”pekere” til andre aktører har vært nyttige, og noen av disse har jeg fulgt opp.

Etter hvert som jeg arbeida i felten, pekte det seg ut tre hovedgrupper av aktører rundt konserthendelsen: ”Publikum”, plassert foran scenen, ”musikere og artister”, som er de framførende på scenen, og ”arrangører”, som på ulike måter legger til rette for at artister og publikummere skal kunne møtes i konsertøyeblikket. Jeg har intervjuet fire publikummere, og rekrutteringa av disse har foregått dels via den såkalte snøballmetoden, der jeg har snakket med kjente som tipsa meg om aktuelle informanter, og dels ved direkte å kontakte folk som jeg visste gjerne gikk på konserter. Jeg har videre intervjuet tre musikere: en orkesttermusiker, en dirigent og en såkalt ”soloartist”. Disse er rekruttert gjennom feltarbeidet, og ved at jeg har tatt kontakt etter kjennskap til musikervirksomheten deres. Fra arrangørsida valgte jeg ut tre personer med ulike oppgaver; ei vakt, en bookingsansvarlig og en lydtekniker. To rekrutterte jeg under feltarbeidet, og den siste etter tips fra en medstudent.

Intervjuguiden for de tre aktørgruppene har et fokus på gjøremål omkring konserten (Vedlegg 2). Og de fleste intervjuene blei foretatt etter at jeg hadde begynt feltarbeidet, noe som falt naturlig tidmessig og praktisk. Jeg hadde på forhånd gjort meg opp tanker om hva som kunne være interessant å få lære om, men jeg merka at ting jeg så og opplevde i felten ga ledetråder til flere vinklinger. Widerberg peker på at det i mange tilfeller er å best å veksle mellom inntrykk og observasjon, og intervju. Hun mener at et viktig etisk aspekt er å ha ei form for oppfølging etter en observasjon, om det er et regelrett intervju eller en kortere samtale (Widerberg 2001:113-114). Jeg opplevde kombinasjonen med å informere, observere og ha påfølgende samtale som fruktbar. Jeg kjente bedre til hva folk dreiv med, og kunne knytte spørsmålene til informantenes konkrete arbeid.

Intervjuene blei avtalt etter informantens timeplan og ønske om møtested. Samtalene er tatt opp på en digital lydopptaker, overført til PC og sikkerhetskopierte til CD-plater. Et av intervjuopptakene blei ødelagt fordi jeg var uheldig med en knapp på opptakeren. Det var ikke anledning til å ta det om igjen, men jeg kom raskt i gang med å skrive ned hovedmomentene i samtalen. Videre blei et intervju gjort på telefon. Varigheten på intervjuene er ca. en time, med det korteste på en drøy halvtime, og det lengste på en time og tre kvarter. Jeg har begynt møtene med informantene med å fortelle kort om sosiologi generelt, og hva jeg ønska å finne ut av ved å se på konserthendelsen spesielt. En publikumsinformant møtte meg med en lett nervøs spøk, til tross for at jeg hadde fortalt om prosjektet når vi avtalte å møtes: ”*Nå skal du vel foreta en psykologisk analyse av meg?*” Men jeg merka at min korte innføring ledet oppmerksomheten bort fra et personfokus, og over på rolla og framferden informanten hadde

som deltaker. Disse korte ”sosiologileksjonene” blei viktige for informantenes forståelse av hva jeg ville høre mer om, og hvordan jeg ville bruke det jeg fikk vite.

Ei erfaring jeg tok med meg fra mastergradskurset i kvalitativ metode, var det viktige ved tilrettelegginga av intervjusituasjonen. For det første er det uvant for mange å bli spurt om egen framferd og gjøremål. For det andre skal det de sier bli tatt opp på bånd, noe som kan gi en litt pirrende følelse av ubehag. Jeg hadde fått lov til å ”trenge meg inn” i timeplanen deres, og da ville jeg gjøre det jeg kunne for at situasjonen ikke føltes påtrengende. Widerberg skriver om hvordan hun på forhånd hadde lagt til rette intervjustedet, med stolplassering og tilgang på mat og drikke (Widerberg 2001:82-3). Jeg opplevde at et slikt forhåndsarbeid bidro til en god og avslappa atmosfære. Jeg møtte opp litt på forhånd, gjerne for å sikre et greit bord hvis intervjuet foregikk på kafé. Jeg spanderte drikke og noe å bite i, og prøvde å ordne det slik at vi slapp å sitte rett mot hverandre. Informantene kunne dermed lettere sitte avslappa, og la blikket vandre mens de resonnerte. Det var en fordel å ha internalisert intervjuguiden. Blikkene våre kunne møtes og fjernes naturlig, slik det er i en avslappa samtale, selv om begge var klar over samtalens bakgrunn. Jeg satt likevel ”i førersetet” og kunne gripe tak i utsagn, følge dem opp og lede oss videre.

Intervjuer er ikke bare datatilfang, det er òg en samtale mellom to mennesker; et sosialt møte. For at intervjuet skulle bli en god samtaleopplevelse måtte jeg ikke bare ”jakte” på gode data, men òg framvise en interesse for det mennesket jeg var sammen med. I et intervju bidrar begge til samhandlinga i samtalen, og jeg opplevde at nøkkelen til det gode intervjuet lå i at jeg fikk formidla en virkelig interesse for det de fortalte: Dette var ikke bare data til oppgaven min, men et genuint ønske om å få høre om konsertopplevelsene deres.

Jeg har hele tida vært bevisst på at konserter er følelsesmessige opplevelser for informantene. Å delta på en konsert oppleves som en estetisk hendelse, ikke som en eksersis i sosial framferd og bruk av sosiomaterielle omgivelser. Pierre Bourdieu kaller intervjuet ”en slags åndelig øvelse” med et mål om ei sann forvandling av måten vi ser på andre i deres daglige livsomgivelser. Det å ha evnen til å kunne ta personen slik de faktisk framstår, er en slags ”intellektuell kjærlighet” (Bourdieu 1999:614). Som forsker må jeg forholde meg til og analysere det informantene eksplisitt forteller, deres uttrykksmåter og vektlegging, våre felles omgivelser og ”kjemi”. Samtidig må jeg som menneske hente fram mine egne opplevelser og erfaringer, og empatisk sette meg inn i ”hvordan den andre står i sine sko”, slik Jette Fog uttrykker det (Fog 1994:37). Balansegangen blir ei veksling mellom forståelse og forklaring; å vise, og å ha, en sann empati, samtidig som jeg bevarer en viss personlig distanse.

2.3 Informanter, anonymisering og etikk

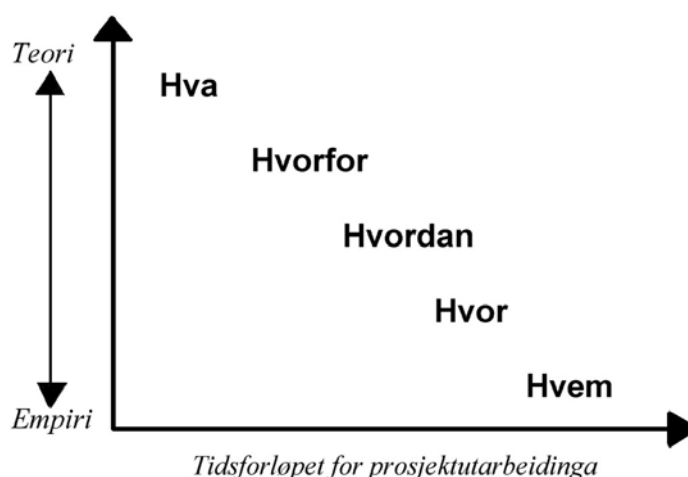
Denne studien kan ikke sies å berøre et samfunnsfenomen som er sensitivt. Jeg har likevel lagt vekt på at tilliten jeg blei vist ved å få innpass, blei fulgt av et ideal om anonymisering. Dette har vært tydelig formulert i henvendelsene mine til portvakter, og overfor alle jeg har hatt å gjøre med i avtalte samtaler. Jeg har gitt beskjed til de jeg har intervjuet om at opptakene vil slettes når oppgaven er ferdig og levert, og at de har kunnet trekke seg, òg etter intervjuet. Ingen av informantene har gjort dette. Jeg har ikke sett det som nødvendig med skriftlige samtykkeerklæringer. Oppgavens fokus er ikke retta mot enkeltindividers egenskaper, og jeg har nøye formidla hva jeg skulle bruke intervjuene til, og hvordan de ville behandles. Observasjonene er foretatt i et par norske byer. Det vil nok være mulig for dem som har bidratt til studien å kjenne igjen elementer fra skildringa av lokaler og arrangementer. Men det at jeg forlot fotografering som metode, letta prosessen med å anonymisere steder og personer.

Thagaard drøfter etiske sider ved publisering av forskningsresultater, og peker på den utfordringa det er for forskeren å framstille resultatene på en måte som er akseptabel for informanten, og som samtidig formidler et faglig relevant perspektiv. Så lenge presentasjonen ikke gir spesifikk informasjon som kan lede til identifikasjon, kan forskeren føle seg rimelig trygg på at anonymiteten blir ivaretatt (Thagaard 1998:199-200). Ved å skjule navn på informantene, og dialektiske trekk i transkriberinga av intervjuene, føler jeg at idealet om anonymisering er oppnådd. Jeg har valgt å ikke endre navn på artister og konsertsteder som omtales i intervjuene, med mindre dette lett kunne gi gjenkjennelse av informanten. Grunnen til dette er at det i flere av intervjuene nevnes steder og konserthendelser som har vært spesielle for hvordan den enkelte snakker om opplevelsene sine. Informantene vil kunne kjenne igjen enkeltsitater fra intervjuet, men studien gjør ingen forsøk på å karakterisere den enkelte informanten utover å være representant for aktørene omkring en konserthendelse.

Det viktigste etiske aspektet har vært å kunne formidle en trygghet til dem jeg har samtalt med og intervjuet, selv om temaet ikke er kontroversielt og fokusert på informantenes ”følelsesliv”. En slik trygghet har vært tufta på gjensidig tillit mellom meg og de menneskene som har sluppet meg inn i sin verden. Denne tilliten har jeg kunnet ”sementere” ved å holde fast ved forskningsetiske retningslinjer, som anonymisering og taushetsplikt, men òg ved å være oppriktig interessert i det jeg har fått lære og tatt med meg videre i oppgavearbeidet.

3. Å leve med og å bruke sosiologisk teori i et prosjekt

Prosessen rundt å vurdere emner for masteroppgaven kan skildres som en bevegelse fra et teoretisk nivå og spørsmålet om ”hva”, til å finne ut av hvilke steder og hvem som kan bidra til å kaste lys over fenomenet som skal undersøkes. Dette er en slags ”spørrende” bevegelse mot et empirisk nivå, illustrert i en enkel modell:



Figur 1: Hovedspørsmål under tilnærminga til forskningsfeltet.

Som figur 1 viser måtte jeg først finne ut hva det var jeg ville undersøke; hva slags tema oppgaven skulle dreie seg om, og hvilket motivmessig fokus jeg ville ha. Under utarbeidinga av prosjektskissa måtte jeg så argumentere for hvorfor dette var interessant, og hvorfor de motivene jeg ville sette i fokus var sentrale for å belyse tema. Dette trinnet innebærer å plassere det aktuelle problemet i forhold til annen relevant faglig kunnskap, for at prosjektet skal føre fram til ny kunnskap (Thagaard 1998:49). ”Hvordan”, ”hvor” og ”hvem” utgjør de metodiske valgene i prosjektutarbeidinga. Bevegelsen langs tidsaksen leder spørsmålene fra et teoretisk prega nivå til et nivå der jeg som sosiologisk forsker kommer nær den empirien som finnes i det studerte feltet.

Mine funderinger over ”hva” jeg ville fokusere på i denne oppgaven har vært sterkt knytta til egne erfaringer og ei undring over fenomener jeg selv tar del i. Å plassere utgangspunktet for forskningsprosessen på et overliggende teoretisk nivå blir derfor ei modellforenkling. Min opplevelse har vært at tilfanget av teori og relevant fagkunnskap får et dialogisk preg, og så å si vandrer hånd i hånd med det å utarbeide og finne den empiriske basen for prosjektet. Denne dialogen er ei veksling mellom at jeg studerer en virkelighet jeg

selv er, og som jeg gjennom metodene blir en del av, og sosiologisk teori jeg har gjort meg kjent med og ser som viktig for at jeg best mulig kan gjøre greie for oppgavens motiv og tema. Koblinga mellom teori og empiri i et prosjekt kan på denne måten sies å bli som en vev der den teoretiske bakgrunnskunnskapen er den oppspente renninga, og det empiriske materialet er tråder som føres gjennom denne med en metodisk ”skyttel”. Slik skapes det et mønster og et bilde av verden som den ”vevende” forskeren arbeider fram.

Jeg vil være varsom med å si at denne studien knytter seg til ei særskilt teoretisk retning eller tradisjon. Likevel vil bruken av kvalitative metoder, sammen med et fokus på å lære av aktørenes handlinger, bruk og forståelse av konsertens omgivelser, kunne plassere studien i ei samhandlingsorientert retning. Det er òg mulig å knytte prosjektet til en teoriforståelse der forklaring av sosiale fenomener står sentralt, og der utgangspunktet er møtet mellom en teoretisk bevisst forsker og det sosiale fenomenet som fokuseres. Når Barney G. Glaser og Anselm L. Strauss redegjør for *Grounded Theory* (grunnfesta teori), legger de vekt på teori som en pågående prosess. Det å utvikle en teori fra data, ”nedenfra” så å si, innebærer at hypoteser og begreper blir utarbeida i relasjon til data underveis i forskninga. Grunnfesta teori er avleda fra data, og så illustrert ved karakteristiske dataeksempler (Glaser/Strauss 1967:5-6).

Gunilla Guvå og Ingrid Hylander drøfter perspektiver og strategier i denne forskningstilnærminga, og skriver at formålet med all forskning er å skape orden i det vi oppfatter som virkelighet, for slik å bedre kunne forstå den. Men poenget med en forskningsstrategi tufta på grunnfesta teori er ikke å organisere en mengde med data, men å samle og å utvikle *ideer* som er frambrakt ut fra disse dataene. For å gjøre det mulig å forstå og forklare sammensatte fenomener, er fokus satt på å frambringe *nye* teoretiske forklaringsmodeller. Disse består av *antagelser*, som ikke er verifisert ut fra et hypotetisk-deduktivt forskningsperspektiv, men er godt forankra i empiriske data (Guvå/Hylander 2005:9). Forskningsretninga er tufta på symbolsk interaksjonisme, og en teori om at tilværelsen konstrueres og forandres gjennom samhandling mellom mennesker. Slik forskning tar utgangspunktet i et tydelig aktørperspektiv. Både forskeren selv og forskerens erfaring og utgangspunkt, blir sett som viktige deler i denne konstruksjonen. Dette innebærer at vedkommende bestandig må analysere sitt eget forhold til sine data (Guvå/Hylander 2005:15). Ut i fra den prosessen jeg har vært i under arbeidet med datainnsamlinga, og de ideene om sammenhenger og teoretiske vinklinger dette har gitt, kan grunnfesta teori sees som en slags teoretisk ”tendens” i prosjektet.

Det er ei utbredt oppfatning i sosiologien at det ikke lar seg gjøre å legge fra seg en teoretisk bagasje når man møter det fenomenet man skal studere. Ei ”rein” induktiv tilnærming til situasjoner og samhandling blir nesten umulig, fordi vi naturlig forholder oss til situasjoner i forhold til egne erfaringer. Å skildre ting ”som de er”, er dømt til å mislykkes. Uten noe som helst perspektiv, eller i det minste noen ansporende spørsmål, så er det ingen ting å rapportere om; fakta snakker aldri av seg selv (Silverman 2001:61). Barry Barnes skriver at selv de sosiologene som har den største respekten for fakta, må erkjenne at i isolert tilstand gir disse oss ingenting. Der det ikke finnes teoretisering, finnes heller ingen sosiologi (Barnes 1995:2).

For en sosiologisk studerende er både livserfaring og teoretiske forkunnskaper med ut i felten. Som ”førstereisgutt” i sosiologiens store flåte, må jeg erkjenne at målet mitt ikke kan være å sette fram en ny og sammenfattende samfunnsteori. På den tilmålte tida kan jeg heller ikke foreta de mest dyptpløyende granskingene av alle tenkelige og utenkelige framferdsmønstre innenfor det valgte feltet. Men det jeg kan gjøre, er å ta med meg det flerfoldige perspektivet som ligger i mine ulike teoretiske og praktiske forkunnskaper, og gå undrende i møte et spennende forskingsfelt, hvor jeg lærer fra de menneskene som finnes der. Ved dette blir teori som renninga i den nevnte veven; den gjør at de enkelte ”datatrådene” som forskeren får i møte med felten, kan føres sammen til en mer sammenhengende helhet. I dette prosjektet har det vært viktig for meg å være åpen og bevisst på hvilke teoretiske tråder renninga i veven er satt opp med. Underveis i arbeidet med å studere datamaterialet fra felten, har jeg prøvd å forstå hvordan jeg kan sette trådene herfra sammen og inn i den teoretiske renninga, slik at mønsteret de utgjør er et sannferdig og skildrende bilde av feltet. Teoritrådene i vevens renning er dermed sammenbindende for datatrådene som viser det endelige vevstykket; bildet av mønsteret i musikkonserten som et sosialt fenomen.

3.1 Den allmenne strukturen til sosiokulturelle fenomener

Å studere sosiologi gjør at man blir bedre kjent med ulike teorier og forskningsfelt som er interessante i seg selv, og som gir en brei forståelse av faget. Noen tilnærminger oppleves likevel mer spennende enn andre. Når jeg arbeida fram prosjektskissa til denne oppgaven, var ett ønske å finne et grep for å undersøke konserthendelsen som et meningsfylt sosialt fenomen. Hvem er aktørene, hvordan er de sammen og hva er det de holder som viktig? Ei teoretisk tilnærming som har bidratt til å finne dette grepet er Pitirim Sorokin sin drøfting av den strukturelle egenarten til sosiokulturelle fenomener i boka *Society, Culture and*

Personality (1947). Barry V. Johnston skriver at Sorokin i denne boka baserer seg på at sosiologien er en vitenskap som ser samfunnet slik det er, og unngår spørsmål om hva det burde være. Sosiologien studerer observerbare og målbare fenomener, og dens fokus ligger ikke på ønsker eller følelser, men på konkrete handlinger (Johnston 1998:22).

I *Sosiologiens nøkkelbegreper* drøfter Dag Østerberg ”det sosiokulturelle” med utgangspunkt i teorien til Sorokin. Han nevner et sentralt begrep i teksten, ”vehikler”, og oversetter dette med ”materielle formidlere”. Forskjellige betydningsinnhold som skal overføres mellom menneskesinn, trenger å formidles ved synlige handlinger og materielle gjenstander (Østerberg 1997:82). Sorokin setter fram at enhver prosess av meningsfylt menneskelig samhandling består av tre deler. Disse er hver for seg satt sammen av flere elementer som bestemmer hvilken form delen har. Den første delen er tenkende, agerende og reagerende mennesker som subjekter i samhandlinga. Den andre er meninger, verdier og normer som grunnlaget for enkeltindividenes samhandling. Disse virkeliggjøres og utveksles i løpet av samhandlinga. Til sist er det synlige handlinger og materielle fenomener som fungerer som vehikler/bærere eller ledere for at immaterielle meninger, verdier og normer skal bli objektivert og sosialisert (Sorokin 1947:41-42). Ut fra dette definerer Sorokin ”kultur” som helheten av meninger, verdier og normer som de samhandlende personene innehar, og helheten av vehikler som objektiviserer, sosialiserer og bærer disse meningene (Sorokin 1947:63). Det sosiokulturelle er altså helheten av den sosiale samhandlinga og det kulturelle (Østerberg 1997:82).

Begrepet om det sosiokulturelle står sentralt i denne oppgaven, i og med at jeg har fokusert på nettopp menneskers bruk og forståelse av handlinger, gjenstander og omgivelser i ei sosial samhandling. Jeg har valgt å bruke begrepet ”bærere” for vehikler. Etymologien leder tilbake til latin og substantivet ”vehiculum”, som betyr ”transportmiddel”. Rota i ordet kommer fra verbet ”vehō” (”vehere” i presens infinitiv aktiv) som betyr ”å bære, føre eller transportere; føre med seg eller bringe til et sted” (Johanssen m. fl. 1998:719). I *Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language* forklares vehikle som et redskap for overføring eller transport, og som et overføringsmedium eller en bærer (Webster 1994:1583). Ei særskilt fin forklaring finnes i *The Waverley Modern English Dictionary*, der vehikle blant annet nevnes som: ”Enhver person eller ting benytta som et medium for overføringa av tanker, følelser etc.” (Waverley 1926:1162). Akkurat dette er et sentralt punkt i teorien til Sorokin: Alle sansbare og utilsørte handlinger, materielle objekter, og fysiske, kjemiske eller biologiske prosesser og krefter som brukes for å eksternalisere, objektifisere og sosialisere mening, er bærere av meningsfull samhandling. Alle materielle fenomener som er

sentrale ved meningsfull samhandling, er bærere av sosiokulturelle fenomener. Alle objektifiserer og sosialiserer de ulike meningene, og gjør dem tilgjengelige for andre (Sorokin 1947:52).

3.2 Teorien om sammensetninga til sosiokulturelle fenomener

Denne oppgaven foredrar ikke en næranalyse av Sorokins drøfting av det sosiokulturelle. Men lesinga av denne teksten har vært en inspirerende innfallsvinkel i forhold til å studere konserten som en samhandlingsarena. Johnston peker på at for Sorokin er det menneskelig samhandling og dens konsekvenser som er sosiologiens grunnleggende studieobjekt. Sosiologien forklarer hvordan ulike typer samhandling former sosiale systemer, og hvilke konsekvenser slike systemer har for deltakerne. Disiplinens oppgave er å forstå handlinger, i forhold til hvordan de er sammenkobla, og deres ”hva” og ”hvorfor” (Johnston 1998:22-23).

Selv om Sorokins arbeid i dag vil kunne virke arkaisk på noen, inneholder det både ei grundig teoretisk tilnærming og en nærgående analyse av samhandling; et helt grunnleggende tema i sosiologien. Som teoretisk bagasje ved granskinga av sosiale fenomener tilfører Sorokins tilnærming et sterkt fokus på det observerbare ved samhandlende mennesker i deres faktiske omgivelser. Peter L. Berger skriver at sosiologen ikke retter sin oppmerksomhet mot den grunnleggende betydninga av menneskers gjøremål, men på handlinga i seg selv, som enda et eksempel på den utømmelige rikdommen i menneskelig framferd (Berger 1963/1999:4). Fordi handling og samhandling innebærer menneskers meningsfylte bruk av tilgjengelige framferdsmåter og materielle uttrykksformer, tjener Sorokins arbeid som ei samlende og konkretiserende tilnærming for å undersøke hvordan musikkonserten er satt sammen som sosial hendelse. Det er ikke en teoretisk ”rettesnor”, men en slags sammenbindende tråd i den nevnte ”forskningsveven” mellom teori og faktisk liv.

Teorien om den allmenne strukturen til sosiokulturelle fenomener er separert ut som en egen del i *Society, Culture and Personality*, og jeg vil gå gjennom denne for å gi en oversikt over innholdet. Sammenfattinga er henta direkte fra Sorokins tekst, og er uten andre teoretiske drøftinger. I de neste tre underkapitlene er derfor sidehenvisninger utelatt. Jeg har lagt til noen relevante eksempler og parenteser som ikke går utover innholdet og meninga i teksten.

3.2.1 Samhandlende menneskesubjekter

Den første delen i sosiokulturelle fenomener er mennesker som samhandlende subjekter. Vi kan opptre som par (dyadisk), som trio (triadisk), eller i større grupper. Videre kommer konstellasjonene én i forhold til flere, og flere i forhold til andre flere. Sorokin regner synbare handlinger og reaksjoner som en del av ”bærerdelen”, men visse aspekter ved handling er likevel høvelige å regne som egenskaper ved samhandlende subjekter.

Disse handlingsaspektene har fire grunnformer ut fra et flerfold av relasjoner som samhandlende aktører påvirker hverandre gjennom. Først er det katalytiske handlinger. Disse utøver ei påvirkning på en person kun gjennom at denne har kjennskap til eksistensen av en aktør eller ei gruppe aktører. Slike kan være tanken på en fiende, tanken på en person man er glad i, eller dyrkinga av en helt eller et forbilde. Selv uten direkte kontakt vil det merkes ei påvirkning på sinn, humør eller synlig framferd. Videre kommer synlige handlinger, det å avstå fra slike, og til sist aktiv toleranse. Denne siste handlingsforma må skilles fra det å bare passivt avstå fra handling. I følge Sorokin er aktiv toleranse òg ofte mer krevende enn synlig handling. Det å gå i døden som martyr er et eksempel, og det samme er de kristne tesene om å elske sine fiender, og å vende det andre kinnet til.

Handlingas forhold til effektivitet kan graderes i forhold til varighet, eller varige følger. Dette skjer for eksempel i kulturelle konsekvenser av handlinger. Et spark på en ball kan være et barns lek med en venn, og får ingen større synlige konsekvenser. Et annet spark på en ball kan føre til at et fotballag rykker ned en divisjon, og kanskje en konkurs for klubben. Et ”ja” i avisbiosken får andre åpenbare konsekvenser enn et ”ja” i rettssalens vitneboks. Eksistensen av ei karikerende tegning på en oppslagstavle i en avisredaksjon kan vekke mild latter blant journalistene som ser den. Den samme tegninga kan tolkes som en grov fornærmelse, og påkalle harme om den publiseres og blir sett av andre mennesker i andre meningssammenhenger.

Videre kan grunnformene av handling være bevisste eller ubevisste. Vanlige ubevisste reflekser, og ”sjeleliv” ellers, er ikke overindividuell og hører derfor ikke inn under sosiologien, mener Sorokin. Mens ei ubevisst handling som setter i gang en respons hos en annen aktør, kan leses som ei synlig handling. Responsen er altså det avgjørende.

Katalytisk handling, synlig handling, avståelse og toleranse deles til sist inn etter om de er formålsetta eller ikke. Formålsretta handlinger er motivert ut fra et bevisst mål, og framført for å oppnå dette, mens de ikke-formålsretta er motiverte kun fra tidligere eller nåværende erfaringer og normer, og utføres uten bevisst tanke på framtida. Sorokin tar òg et

oppgjør med teoretikere som hevder at all bevisst handling enten er styrt av hensikter eller er midler mot et mål. Han går i mot en handlingsforståelse der ei oppdeling av menneskelige handlinger bare blir sett på ut i fra ”subjektive” eller ”objektive” mål, altså hvorvidt et mål kommer fra en bevisst hensikt, eller bare som en konsekvens av enhver handling. Det viktige er å skille handlinger som er retta mot et spesielt formål, fra såkalte ”fordi”-handling. (Det samme skillet er et poeng hos Alfred Schütz, der handlingsmotivet ”for å” er den tilstanden og det endepunktet som handlinga er tilsikta å skape; altså med referanse til framtida. Mens ”fordi” har sitt motiv i selve handlinga og har referanse til tidligere erfaringer (Schütz 1978:63-64)). Sorokin mener at skjemaene fra utilitaristiske og rasjonalistiske tilnærminger til handling bare er brukbare for å klassifisere formålsretta handlinger, og slike utgjør kun en liten del av sosiokulturelle fenomener.

Når det gjelder kategoriserende egenskaper ved personer i samhandling, defineres biologiske og psykologiske kvaliteter innunder respektive tilhørende vitenskapsfelt. Mennesker utgjør et biologisk og psykologisk mangfold i forhold til etnisitet, kjønn, alder og andre fysiske og psykiske egenskaper. Sosiologer må kjenne til slike egenskaper, men de hører ikke hjemme i det sosiologiske feltet. For å gjøre greie for sosiokulturelle fenomener er de nødvendige biofysiske egenskapene ved mennesket at det er våkent og sensibelt overfor stimuli fra andre; at det kan utføre et flerfold av synlige handlinger; at det har et ”sinn”, og kan tenke, føle og la seg påvirke; og at det har en viljekraft.

3.2.2 Meninger, verdier og normer

Den andre delen av sosiokulturelle fenomener er kognitive meninger, meningsfulle verdier og normer som blir lagt over de biofysiske egenskapene til de samhandlende personene. Sorokin definerer meninger, verdier og normer inn i hverandre, ved at ei mening kan sies å være en verdi, og at enhver verdi forutsetter en norm for framferd i forhold til at verdien blir realisert eller avvist. Samtidig vil enhver norm nødvendigvis òg være ei mening og en positiv eller negativ verdi. Disse begrepene har ei indre relativ kobling, og kan brukes om hverandre. Det sentrale er å betegne en felles klasse av meningsfulle fenomener som legges over de biofysiske egenskapene ved personer, objekter, handlinger og hendelser. Uten meningsfulle aspekter blir menneskelig samhandling bare biologiske og fysiske fenomener, og tema for andre disipliner enn samfunnsvitenskapene.

Sosiokulturelle karakteristikk om hvorvidt noe er formålsretta, solidarisk eller antagonistisk, harmonisk eller disharmonisk, kontraktuelt eller familiaristisk, fylt av kjærlighet eller av hat, finnes ikke i det biofysiske ved samhandling, men i den meningsfylte

delen som legges over disse. Det finnes ingen religiøs celle, ingen moralsk materie eller noe juridisk kromosom. En biologi uten menneskers pålagte antropomorfe elementer har ingen meningsegenskaper i seg selv. Meninger, verdier og normer ”bor” ikke i de biofysiske egenskapene, men blir lagt over dem i samhandlinga mellom mennesker i sosiale enheter. (Dagens ordskifte om arv og miljø tilføres ofte eksempler fra naturvitenskaplig forskning, og disse brukes for å vektlegge biologiske forutsetninger for menneskelig framferd. Selv om ikke denne oppgaven kan utdype dette spørsmålet, er det verdt å legge merke til Sorokins påpeking om at for sosiologien er mennesket først og fremst interessant som samhandlende omkring mening. Psykologiske, parapsykologiske eller biologiske aspekter utover dette, tilhører andre disipliner, og er i seg selv ikke emne for studiet av det sosiokulturelle).

Fenomener som reint materielt er identiske, vil sosiokulturelt ofte være grunnleggende ulike. Dette er fordi det er forskjell på meninger og verdier som blir tilskrevet forskjellige objekter eller handlinger. Likeså andre veien; noe som biofysisk er ulikt kan være sosiokulturelt identisk. Meningsdelen kan ikke på noen måte identifiseres med de fysiske eller biologiske egenskapene til verken bærerdelene eller subjektene i samhandlinga. Uten mening vil et flagg bli et stykke tøy på en pinne, skriver Sorokin, og en Beethoven-symfoni ville bli oppløst til bare å være et lydkompleks. Meningsdelen i sosiokulturelle fenomener kan og påvirke menneskers framferd og det særegne ved bærerene i så sterk grad at de biofysiske egenskapene ved disse blir irrelevante. Dette er mekanismen bak krusifiksene: Under troen på at en gitt trebit kommer fra Jesus sitt kors, vil aktører som forholder seg til krusifikser som meningsfylte gjenstander, behandle biten som en vidunderlig, og kanskje mirakuløs relikvie. Ei kulturelt oppretta mening blir etablert som en verdi, og etter et langt liv som ”sann”, vil denne kunne danne grunnlaget for normer i den aktuelle kulturen. Slik blir meninger, verdier og normer ”naturaliserte” og tatt inn som en del av såkalte ”naturlige” egenskaper ved aktører, framferdsmåter eller gjenstander. Eksempler på dette kan være stereotypier i forhold til kjønn, etnisitet, rural eller urban bakgrunn.

Meningsdelen i sosiokulturelle fenomener vil ikke bare omforme det særegne ved bærerene og menneskene, men og årsaksrelasjonene mellom dem. Det finnes ingen forutgående kausalitet på bakgrunn av biofysiske egenskaper ved en person og en ting. Opprettelsen av meningsdelen vil imidlertid kunne innsette en slik kausal forbindelse. Slik er det ingen forutgående årsaksrelasjon mellom meg som menneske og sammensetninga av glass og røde murstein på Blindern i Oslo. Men de normerte og verdifylte meningene om utdanning og vitenskap i kulturen jeg kan innlemmes i, gjør meg til student, og glass og murstein til mitt universitet.

3.2.3 Bærerne av meninger, verdier og normer

Den tredje delen av sosiokulturelle fenomener er den materialiteten og de gjøremålene som bærer meninger, verdier og normer som aktørene ser på som virkelige. Bærere av meningsfull samhandling er alle sansbare og synlige handlinger, materielle objekter og fysiske, kjemiske og biologiske prosesser og krefter som brukes for å eksternalisere, objektivisere og sosialisere mening. Uten bærere som "ledere" mellom aktører, er ikke meningsfylt samhandling mulig. Sorokin gjør først et skille mellom fysiske og symbolske bærere. Ved den første typen er det de fysiske kvalitetene ved bæreren som tas i bruk for å endre andres sinnstilstander eller synlige handlinger. De symbolske bærerne virker i mindre grad gjennom sine fysiske egenskaper. De påvirker aktørene i en sosial enhet gjennom den symbolske meninga som er tilført dem. For at symbolske bærere skal tolkes som meningsfulle, er aktørene avhengig av å kunne forstå de tolkningsmessige omgivelsene der ulike lyder og tegn brukes.

Sorokin gjør greie for ei kategorisering av de viktigste bærerne i samhandling ut i fra de fysiske egenskapene ved energien eller materialet som benyttes:

Lydbærere kan ha fysiske egenskaper, og Sorokin underkjenner ikke at lyd i ulike former og sammenhenger kan påvirke mennesker mentalt og fysiologisk. Det er likevel som symbolske bærere at de er interessante for å gjøre greie for sosiokulturelle fenomener. Tale og musikk holdes fram som de viktigste bærerne i denne kategorien. Fordi disse lydformene er fleksible, tilgjengelige og lette å overføre, framstår de som de viktigste midlene i meningsfylt samhandling.

Lys- og fargebærere opptrer i sosiale sammenhenger med primært symbolske egenskaper. Sammen med lydbærere er disse helt sentrale, og de mest vanlige for å overføre meninger og verdier. Her regnes alle former for skriftaktige tegn, fra helleristninger til bøker, og bilder og malerier. Ulike fargesystemer har òg mening i en gitt sosial enhet. Slike systemer kan være trafikklys, eller forståelsen av skilnaden på for eksempel det danske og svenske flagget. Hvitt er en farge for sorg i enkelte asiatiske kulturer, mens det er en farge for renhet i europeiske tradisjoner.

Pantomimiske/motoriske bærere er verken reint fysiske eller reint symbolske. De kan opptre som helt enkle gester, kroppsbevegelser og ansiktsuttrykk, eller som mer avanserte tegnsystem, som ved aksjebørser eller døvespråk. Her regnes med alt fra det å peke og å smile til store meningssystemer, og alle er underlagt en forståelse som finnes i en enkelt kulturs omgivelser.

Termiske, mekaniske, kjemiske og elektriske bærere er ofte fysiske bærere, men fungerer også som symbolske. Varme vil påvirke legemet biofysisk, men vil òg være påvirkende i forhold til hvordan det arter seg å bo i kalde eller varme strøk. Ei kule fra et gevær er en mekanisk bærer. Den får kulturell mening alt etter om den brukes for å stanse en politisk erklært, legal fiende, eller om den sendes ut for å drepe en person som skal ranes av den som skyter. Skudd trenger en kulturell kvalifisering for å være gyldig som forsvar. Londonpolititiets nedskyting av en sivil person på gata etter T-banebombene i 2005 viser hvordan ulike aktører ønsker å kvalifisere bruken av kulene som mekaniske bærere, enten som forsvar og kamp mot terror, eller som et regelrett drap på en uskyldig. Kjemiske bærere kan være alt fra drikkevarer og mat, til medisiner og gift. Igjen er det de sosiale og kulturelle omgivelsene som vil være sentrale for hvorvidt det er symbolske eller mekaniske effekter. De elektriske bærerne er sentrale i dag. Sorokin ser radio og telefon (og for oss i dag; TV og internett) som ”bærere” av bærere, i og med at slike medier er formidlere av for eksempel lyd- eller lysbærere. Radiobølgene blir til lyd i høyttaleren. Telegrafsignalet blir til en serie av streker og prikker. Disse avkodes som et meningsfullt språk for de samhandlende.

Objektbærere er materielle objekter i vid forstand. Disse er i funksjon som fysiske bærere, men er mest sentrale i kraft av sin symbolske betydning. All vår materielle kultur; alle mulige gjenstander og artefakter som er i bruk i samhandling mellom mennesker, vil kunne objektivisere mening. Gjenstander fungerer som bærere mellom sosiale aktører, og påvirker sinn og synlige handlinger. Et kors, et flagg, en pengeseddel eller Stortingsbygningen er gjenstander med symbolske egenskaper som går utover de rent fysiske.

Sorokin ser for seg at den stadige prosessen av menneskelig samhandling skaper nye lag av materiell kultur og nye sett av bærere, og at vi som mennesker så å si opptrer på en base av vårt eget ”kulturelle korallrev”. Tidligere generasjoner som har tilvirka ulike artefakter, vil kunne påvirke aktørene som benytter dem; slik veien har blitt lagt i terrenget må vi følge den. Han mener at vi alle er konstant omgitt av slike sosiotechniske miljøer som stadig overfører stimuli fra våre forgjengere, og på den måten setter vilkår for våre opplevelser og framferd.

Denne påvirkninga betegnes som retroaktiv. Det som den materielle kulturen bærer på og ”sender” ut, vil vi som aktive medlemmer ”suge” til oss. Det samme gjelder framførelsen av visse gester eller bevegelser. Den fysiske handlinga hos den som framfører disse, vil kunne vekke og styrke en korresponderende sinnstilstand. I kombinasjoner vil retroaktive effekter kunne bli gjensidig forsterkende, og nærmest omforme statusen til aktørene. Dette skjer for eksempel når presten tar på seg en særegen kjortel og stola i sakristiet, og går ut i

kirkerommet og bort til alteret. Presten griper om sølvkalken og løfter denne opp og fram mot menigheten. Gjenstandene, rommet og gestene vil da fjerne den ”private” biografiske personen, og forsterke opplevelsen av den offisielle og rituelle statusen til en prest som holder nattverd. Klesplagg kan altså virke styrkende og forsterkende i sinnet hos dem som bærer dem.

Denne retroaktive påvirkninga henger sammen med ei *fetisjisering* av bærere og handlinger, i følge Sorokin. Slik er nasjonalflaggets påvirkning på aktører innenfor nasjonen som kulturell enhet. Følelsene og holdningene som vekkes av meningene og verdiene som flagget objektiverer, blir permanent festa til det. Tøystykket blir en fetisj, og vil kunne påvirke dem som har et forhold til det. Fetisjiseringa av bærere har en ”naturaliserende” effekt utover bare den retroaktive påvirkninga materien har på menneskers framferd og holdninger. Egenskapen blir altså lagt inn i gjenstanden i seg selv. Noen kulturer har ”hellige” ord som ikke må uttales. Verbaliseringa og lydsammensetninga kan i seg selv påvirke hendelser i samfunnet, eller vekke avsky hos dem som hører det fordi det er tabu. Innenfor noen sosiale og kulturelle enheter og sammenhenger har ord i seg selv blitt tilført en ”hellighet” eller ”profanitet”. Uttalelse av slike utenom særskilte tilordna sammenhenger, som for eksempel i ritualer, vil kunne føre til negative sanksjoner fra andre aktører i den aktuelle enheten.

3.3 Mennesker, meninger og bærere: Samhandlingsrommet

Helt sentralt i drøftinga til Sorokin er det ”treenige” ved mennesker i sosiale enheter som samhandler i, og med, materielle omgivelser omkring meninger, verdier og normer. Han mener at det verken er mulig eller tjenlig å forsvare ei reduksjon av sosiokulturelle enheter til bare én av de tre delene. Å jakte på den minste sosiale bestanddelen er nytteløst (Sorokin 1947:63). Ulike teoretiske og praktiske tilnærminger til sosiokulturelle fenomener oppfatter ofte, og fokuserer ofte, bare på en enkelt del. De overser slik det trefoldige. Sosiologien skal fokusere på ”overorganiske” omgivelser og fenomener i menneskenes verden; altså hvordan vi kultiverer våre fysiske og biologiske omgivelser og muligheter (Sorokin 1947:52, 56).

Samtidig som Sorokin analyserer de ulike delene av sosiokulturelle fenomener og undersøker hvordan disse kan være sammensatt, ligger det som et ankerfeste for sosiologien at de må være ett fenomen. De må studeres sammen fordi de ikke eksisterer uten gjennom, og i, hverandre. Sorokin vil vise hvordan de tre delene er dimensjoner ved samhandling som er likeverdige og innbyrdes avhengig av hverandre: Ingen eksisterer uten at de andre er til stede og er virksomme. I en sosial verden er det aktive mennesker som benytter ulike handlinger og

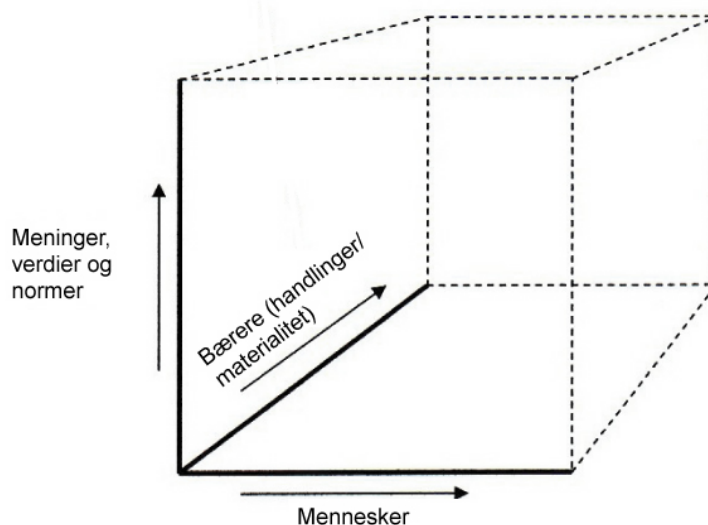
gjenstander for å formidle meninger. Mennesker blir ikke mennesker uten gjennom sosial samhandling. Personlighet og bevissthet er rett og slett direkte refleksjoner av det særegne ved den sosiale samhandlingsprosessen (Sorokin 1998a:67). Å fokusere på denne prosessen utelukker likevel ikke et "sjelelig" aspekt; at vi er kognitive og psykobiologiske vesener som må forholde oss til "natur" og et biologisk arvemateriale. Men dette er det ikke sosiologiens oppgave å undersøke. En generell sosiologi har som oppgave å studere de karaktertrekkene og forbindelsene som er felles for alle sosiale fenomener. Felles, i betydninga av å være til stede i ethvert sosialt fenomen, uavhengig av tid og sted, eller ved å bli gjentatt når som helst, og hvor som helst, der et hvilket som helst sosialt fenomen oppstår. Oppgaven er å isolere, skildre, analysere og klassifisere slike felles elementer og forbindelser som finnes i sosiale fenomener (Sorokin 1998 b:82).

I følge Max Weber har en "forstående" sosiologi fellesskapshandlinger som sitt primære objekt; altså de tilfellene der menneskelig handling forholder seg subjektivt meningsfullt til andre menneskers framferd (Weber 1999:66). Og nettopp dette blir òg en essens i Sorokins forsøk på å finne den allmenne strukturen til sosiokulturelle fenomener: En sosiologi som ønsker å forstå, må studere handlinger av mennesker som må leve med og inntil de meningene som blir formidla i samhandling. Dette peker på det viktige ved det relasjonelle i tilnærminga til Sorokin: Å være menneske er å bli til gjennom relasjoner til andre; relasjoner som består av å vise og å forstå meninga i anvendt framferd og handlinger, situasjoner og omgivelser, og kulturelle redskaper og artefakter. En "sorokinsk" forståelse av det sosiokulturelle leder til at ei forklaring av sosiale fenomener vil innebære å kartlegge hvem aktørene er, hva de fokuserer på, det meningsfulle ved deres samhandling, og hvordan dette medieres og kommer til uttrykk som gyldig i den aktuelle sosiale enheten. Da denne oppgaven undersøker konserten som en sosial begivenhet, er dette "tredimensjonale" og "romlige" ved Sorokins tilnærming velegna for ei slik granskning.

Dimensjonen meninger, verdier og normer eksisterer ikke i et åndelig, filosofisk og idéhistorisk "vakuum". Den er avhengig av en utvidelse og ei synliggjøring gjennom dimensjonen av samhandlende mennesker, ei samhandling som igjen er avhengig av en handlingsmessig og materiell dimensjon. Slik er fokus på materialitet i sosiale møter ikke ei betoning av tingene, ordene og gestene i og for seg selv, men en nødvendig del av ønsket om å formidle menneskenes situasjoner, og deres meninger, verdier og normer. For å kunne fortelle noe om hvordan mennesker er sammen om å opprette og opprettholde mening i møter og situasjoner, må det sosiologiske grepet være å betone at menneskelig virksomhet materialiserer seg. Samfunnslivet foregår derfor i en verden som er prega av vår materielle

virksomhet. Det er en verden av redskaper, tegn, bygninger; av materiell i ordets videste forstand (Østerberg 1974:1).

Sorokins teori om sosiokulturelle fenomener er som sagt ikke noe aksiomgenererende teoribakteppe i dette studieprosjektet. Den er en del av renninga i den nevnte veven, og er med ut i felten som en grunnleggende sosiologisk erkjennelse. Denne erkjennelsen bærer i seg en forståelse av sosiale fenomener som bestående av tre grunnleggende dimensjoner; *mennesker* som aktører, *den fysiske verden* de lever i og er en del av, og som de tar i bruk for å fremme og bære fram *meninger, verdier og normer* i samhandlinga i sosiale hendelser og møter. For en forsker som undersøker sosialt liv, vil det å gå fra forberedende tenkning og fabulering til den levde virkeligheten, være å bevege seg inn i det som kan nevnes som et ”Samhandlingsrom”. Ut i fra betraktninga av sosiokulturelle fenomener vil dette rommet bestå av de nevnte dimensjonene; mennesker, bærere og meninger. Og det er i dette faktiske rommet en etnografisk prega studie naturlig vil befinne seg. Samhandlingsrommet, som et faktisk sted der det hender noe som to eller flere aktører vil oppleve som riktig eller meningsfullt, kan settes fram som modell i tre dimensjoner, som vist i figur 2:



Figur 2: Samhandlingsrommet som begivenhetene der mennesker møtes, og der meninger, verdier og normer virkeliggjøres i ulike former for bruk og forståelse av handlinger og materialitet.

Denne modelleringa av Samhandlingsrommet er ikke direkte jamførbar med hvordan andre vitenskapsområder tolker begrepet. Det brukes blant annet om samhandlinga mellom brukere i ulike datanettverk (Ebeltoft 1998:54, 78, 83), og om ulike samhandlingsarenaer der mennesker møtes for å håndtere og forhandle om krav og forventninger som stilles til dem

(Moseng 2003:32, 50). Likevel er et fellestrekk ved begrepsbruken et fokus på menneskers aktiviteter omkring formidling av forståelse.

For denne oppgaven er det sentrale ved modellen å framstille hvordan sosiokulturelle fenomener blir til ved at de er satt sammen av samhandlende mennesker som håndterer og virkeliggjør meninger, verdier og normer. Begrepet om Samhandlingsrommet forholder seg til dimensjonene mennesker, bærere og meninger, og er slik ei romliggjøring av sosiokulturelle fenomener. Gjennom dette blir det mulig for en studie av sosiale begivenheter å forholde seg til en empirisk observerbar verden av samhandling framført i tid og rom.

Anthony Giddens hevder at hovedgeskjeften til samfunnsteori er å kaste lys over de konkrete prosessene i sosialiteten (Giddens 1984:xvii). Enhver studie av sosiale situasjoner forholder seg slik til levende, handlende mennesker i faktiske, fysiske omgivelser; aktører som i ulik grad er fokusert på hvorvidt noe ved det som foregår der de befinner seg, er sentralt og viktig for dem. Konserthendelsen er en situasjon som i følge Erving Goffman kan defineres som en ”sosial begivenhet”. Dette er en mer vid sosial hendelse eller episode som er fastsatt i forhold til tid og sted, og typisk tilrettelagt i forhold til et gitt inventar. Den sosiale begivenheten tilfører en strukturerende sosial kontekst der mange situasjoner og tilhørende ansamlinger av folk vil opprettes, oppløses og gjenopprettes. Samtidig vil et visst framferdsmønster gjenkjennes som det høvelige, og (ofte) det offisielle eller intenderte (Goffman 1963:18). Konserten som en sosial begivenhet må derfor gjøres rede for ut i fra en forståelse av aktørene som samhandlende omkring en tids- og stedfesta situasjon, der visse gjøremål er forventet å finne sted. Billedframstillinga av Samhandlingsrommet skildrer dette ved å vise at mennesker forholder seg til en kulturell dimensjon av meninger, verdier og normer, som virkeliggjøres og ”bæres” i synbar samhandling i sosiomaterielle omgivelser.

4. Musikk og konserten som institusjon

De aller fleste har nok vært til stede ved en musikkonsert, som tilskuer og kanskje òg som spillende eller arrangør. Å delta ved slike begivenheter blir en innarbeida vane for mange av oss. Men selv før vi etablerer et forhold til framføring av musikk i konsertarrangementet, lærer vi aktiviteten det er å skulle bære fram et estetisk stykke arbeid for våre andre for at det skal kjennes gyldig som uttrykk, og aller helst belønnes med positive sanksjoner som flott og vakkert. Det kan være barnet som ivrig viser fram den fine tegninga til de voksne i heimen, eller ungene som ringer på døra og framfører en julesang, med et ønske om å oppnå ei ”søt” belønning. Uavhengig av den psykiske prosessen det er å tegne og å synge, blir det stykket arbeid vi framfører til en ting; en auditiv eller visuell artefakt som holdes fram i en fysisk og sosial kontekst, i kraft av å ha egne estetiske dimensjoner. Vi blir tidlig kjent med at fenomenet musikk på denne måten er noe som kan framføres, og tilsynelatende bli lytta til. Noen av oss har vokst opp med den blanda gleden det er å framføre famlende instrumentferdigheter ved familiesamlinger. Og i de kommunale musikkskolene har mange skjelvende barneknær stått på knirkende scenegulv foran stolte og forventningsfulle foreldre.

Musikk kan òg spilles av fra radio eller andre musikkmaskiner, og den kan møte oss ved anledninger der vi ikke har planer om å møte den, som lydinteriør og bakgrunnsmusikk. Men å få være med på at det blir framført musikalske uttrykk som et primærfokusert estetisk objekt i samværet med andre mennesker, oppfattes tidlig som en annerledes begivenhet. Noen gjør noe sammen; noen spiller og andre lytter. Det sosiale aspektet ved konserten er derfor en like grunnleggende del av begivenheten som det fokuserte auditive kunstobjektet; musikken.

4.1 ”Musikk er mer enn bare lyd!”

En studentkollega ga klart uttrykk for at musikk er mer enn bare det fysiske fenomenet at en gitt ansamling frekvenser innenfor menneskets lytteområde blir framført og oppfatta. Samtalen vår dreide seg om hva musikk ”egentlig” er, og studiekameraten min var oppsatt på å få fram at musikk inneholder mye mer enn bare det som høres. Å lytte til musikk er noe de aller fleste gjør i større eller mindre grad. Musikk er til stede i mange områder av livet, og brukes bevisst og ubevisst i et flerfold av sammenhenger. Men musikk som fenomen kan betraktes på ulike måter. For en profesjonell musiker kan det være en av de skjønne kunstner, en av flere måter for å skape ”det skjønne”. Mange i den vestlige kulturkretsen ser på musikk

som en del av et større underholdningsfelt, mens andre kulturer ser på musikk som underkategorier av ulike ritualer, eller deler av naturens mange lyder (Kaemmer 1993:59).

I noen tilnærminger til musikk og mennesker drøftes musikk som helt grunnleggende for det å være menneske. Jon-Roar Bjørkvold skildrer hvordan et foster protesterer mot morens søvnbehov, fordi det selv vil fortsette å: ”(...) *sveve med i kroppsbevegelsens duvende rytmer; lyd, bevegelse og rytme*”. Disse rytmene er musiske grunnelementer for alle mennesker, og er prega inn i kroppens sanseapparat lenge før fødselen (Bjørkvold 1995:17). Peder Kjerschow betrakter musikkens ”egenart”, og skriver at uavhengig av omstendigheter for bruk av musikk, kan musikk i seg selv være en medspiller i kraft av å være en aktiv meningsgiver; musikk har en evne som umiddelbar bærer av mening og appellerer til en kodefortrolighet som er mer opprinnelig enn all (annen) kodefortrolighet (Kjerschow 2000:143). Musikk blir òg betrakta ut i fra andre egenskaper. Audun Myskja skriver om lyd og musikk i et terapeutisk og medisinsk perspektiv. Han mener musikken rommer langt mer enn det som kan måles og avgrenses: Den ”(...) *går inn i sjelens avkroker og berører oss på en uforklarlig måte*.” Rytme-komponenten og pulsen i musikk er helt grunnleggende, og er uløselig knytta til kroppens naturlige rytmer (Myskja 2003:17, 83).

Andre igjen tar til orde imot en musikalsk ”essensialisme”, og mener at det er umulig å høre musikken ”i seg selv”. I følge Even Ruud og Tellef Kvifte er det vi hører som lyd sosialt konstruert mening. Meninga i musikken finnes ikke ved å dekonstruere musikken i seg selv, men gjennom å dekonstruere de sosiale situasjonene vi som individer har lært oss å verdsette musikken i. Musikkopplevelser er likevel ”virkelige” for folk, men disse blandes sammen med musikken selv; folk ønsker å tro at det er musikken som skaper opplevelsene. Ruud og Kvifte mener disipliner som for eksempel musikkestetikk, synes å bygge hele sin eksistens på at det skulle finnes ei slags skjult mening i selve de musikalske strukturene. Et slikt ensidig fokus på verkene som musikkobjekter skaper ei perspektivforskyvning, som fører til at man utelater de sosiale relasjonene som resepsjon og skaping av musikk foregår innenfor (Ruud/Kvifte 1987 deloverskrift 1/avsnitt 8).

Norbert Elias peker på at musikkens synet i et samfunn lever sammen med samfunnets generelle struktur. Hva slags funksjon kunst har for samfunnet, og hvilken resonans den skaper hos mottakere, er avhengig av to forhold. For det første, hvorvidt et verk blir betrakta objektivt som kollektivt funksjonelt for individene som er integrert i den kunstkonsumerende kulturelle enheten. For det andre, om verket betraktes subjektivt i en sosial virkelighet der publikum blir sett på som isolerte enkeltindivider, som hver for seg må vurdere om et verk skaper resonans og får personlig betydning for dem (Elias 1993:46-48).

For en sosiologisk analyse av konserten er ikke den primære interessen ordskiftet om hvorvidt musikken har et indre ”vesen”, og om hvordan den måtte påvirke den enkeltes psyke. Det er først og fremst den menneskelige aktiviteten rundt bruk og framføring av musikk som er interessant. Theodor Adorno skriver at sosiologien skal undersøke musikkens sosiale virkning og ikke musikken selv. Den skal studeres av musikkteorien, kulturhistorien og estetikken. Det vesentlige er hvordan musikken er samfunnsmessig konstituert i seg selv (Adorno 1976: 208-209). Sosiologien har lite å tilføre til musikk som musikk. Musikk sosiologi dreier seg ikke om musikk, men om samfunnet. Den sosiale virkeligheten tydeliggjøres i enkeltmenneskers gjøremål, musikalske og andre, og disse gjøremålene er konstituerende for denne virkeligheten (Dasilva m. fl. 1984:1). Å studere hvordan mennesker braker musikk er absolutt ikke unikt for disipliner som for eksempel musikkterapien, mener Tia DeNora. Å frambringe og å forholde seg til egne musikalske ”oppsett” er del av et strategirepertoar for å kunne klare seg, og for å frambringe glede, skape begivenheter og å stadfeste selv- og gruppeidentitet (DeNora 2000:16).

Om musikken i seg selv skulle være en selvoppretholdende enhet med iboende mening, vil det uansett være som mennesker i sosiale enheter og kulturelle omgivelser at vi forholder oss til den. Peter J. Martin skriver om sosial konstruksjon av musikalsk mening, og mener at uavhengig av om vi er født som ”musiske” mennesker, er meninga med musikk verken medfødt eller umiddelbart oppfatta. Den vokser fram og etableres som en konsekvens av aktivitetene til grupper av mennesker i særskilte kulturelle kontekster (Martin 1995:57).

Musikk er mer enn bare lyd. Det er noe mennesker ”gjør” sammen. Ei skolesangbok fra 1970-tallet bærer tittelen *Vi gjør musikk*, og i et kort forord skriver Ketil Veia at musikk har noe å gi til alle mennesker. Det er en måte å uttrykke seg på, og det er også en måte å skape kontakt med hverandre på (Veia 1977:3). Og her ligger kanskje en essens i et tospannet forhold ved musikk som fenomen. Det ligger både forventninger om subjektive og individuelle muligheter for uttrykk og inntrykk, og forutsetninger for kollektivitet og samhandling. Alt er samla i erkjennelsen av musikk som noe som ”gir” til oss alle, og samtidig betraktes som et redskap for kommunikasjon og samhandling.

4.2 Konsertinstitusjonen

Musikk som framføres for andres bevisste lytting er som nevnt til stede i et flerfold av sosiale sammenhenger. Det som imidlertid skiller konserten fra andre musikkframføringer, er at det er selve framføringa av den lydlige gjenstanden som settes fram som fokus for de sosiale

aktivitetene og omstendighetene rundt begivenheten. Ruud drøfter hvordan ”gode” musikkopplevelser i dag ikke nødvendigvis er ensbetydende med det å gå på konsert. Likevel er det konsertsalene som synes å danne normer for hva som er den naturlige ramma for musikkopplevelsen. For mange er sentrale forutsetninger for opplevelsen av musikk den fysiske bygningen, rommet og det akustiske miljøet, og ikke minst den kollektive situasjonen. Han merker seg òg at musikere har begynt å holde konserter andre steder; på T-baner, på kjøpesentre og ute i naturen (Ruud 2005:93).

Menneskers personlige musikkopplevelser er en sentral del av konsertinstitusjonen. Likevel er aktivitetene rundt konserten mer flerfoldige enn bare den enkeltes subjektive erfaring. Østerberg og Engelstad skriver at institusjoner preges av blant annet gjentakelse, treghet, vane, faste forskrifter og skikk og bruk. Disse egenskapene blir i særlig grad framkalt, båret oppe og bestyrka av institusjonens materiell, noe som gir institusjoner en nokså tydelig struktur, som òg kan skildres av for eksempel sosiologer (Østerberg/Engelstad 1984:41). I følge Berger og Luckmann går prosessen med å opparbeide vaner forut for all institusjonalisering. Og denne institusjonaliseringa skjer når forskjellige aktører gjensidig deler vanemessige handlinger inn i typer. Enhver typeinndeling kan slik sees som en institusjon. Institusjoner kontrollerer menneskelig framferd i kraft av sin eksistens, ved å sette opp forhåndsdefinerte mønstre som kanaliserer framferden i ei retning, selv om det er teoretisk mulig å gå i andre retninger. I praksis oppstår institusjoner generelt sett i grupper som består av et ganske stort antall mennesker, og den institusjonelle verden kan betraktes som objektivert menneskelig aktivitet. Samtidig er institusjoner prega av historisering; de har alltid ei historie de er produkter av. For å forstå en institusjon, må man òg ha en forståelse av den historiske prosessen den blei skapt under (Berger/Luckmann 2000:70-75). Konsertinstitusjonen får altså en plass i samfunn som vanemessig har etablert ei slik form for musikkframføring, og ei kort utgreiing om framveksten til konserten kan derfor være nyttig.

4.2.1 Konsertinstitusjonens historiske etablering

Konserten som en allmenn kulturell begivenhet dukka opp i følge med den økonomiske veksten i 1700-tallets Europa, der ei stadig større gruppe borgere disponerte penger til mer enn bare det mest nødvendige livsoppholdet. Fornemme titler var ikke nødvendigvis kobla til fordeling av rikdom, og folk med penger og fritid hadde flere valgmuligheter til ulike aktiviteter i de større europeiske byene. Det blei mulig, og stadig mer vanlig, å møtes i det ”offentlige rommet”, i ulike sammenhenger som kaffihus, klubber, offentlige teatre og konserthus (Merriman 1996:355, 387).

Begrepet ”konsert” blei først brukt om ei særskilt musikkform som oppsto i barokken, der sammensetninga og forløpet av instrumentenes stemmer blei oppfatta som ei slags musikalsk rivalisering. Dette blir forståelig om man gransker ordet ”konsert”. Det er avleda fra latin, og kan knyttes opp mot henholdsvis verbet ”consero” og substantivet ”concerto”. Verbformas betydning er todelt; ”å knytte eller å slutte sammen noe”, og ”det å innlate seg i slag med”. Substantivet oversettes med ”strid, trette” eller ”ordstrid”. Denne siste forma kan òg sees som ei avledning etter det andre leddet i ordet, ”certo/certare”, som betyr; ”å avgjøre noe ved debatt eller krigføring”. Ei rimelig etymologisk tolkning kan da være at noe blir ført sammen, men gjennom strid. Søren Sørensen peker på at ”concerto/concertare” har samme betydning som ”conserere”, som er ”å samstemme” (Sørensen 1990:247/ Johanssen m. fl. 1998:131, 140/Webster 1994:304).

I England oppstod organiserte offentlige musikkframføringer i løpet av siste halvdel av 1600-tallet, og utviklingstendensene herfra kan stå som mal for den generelle framveksten i Europa. Hugh Arthur Scott skriver om Londons tidligste offentlige konserter. Allerede i 1672 blei ”konsert” brukt om offentlige musikkframføringer der i prinsippet hvem som helst kunne få inntreden mot å betale en inngangsum. Under Oliver Cromwells regime blei det forbudt med musikkframføringer i ulike offentlige forsamlingshus. Men da Stuartene kom tilbake på den engelske trona i 1660, blei forbudet oppheva (Scott 1936:446-448). I tillegg til etablerte ”konsertrom”, blei konserter etter hvert framført flere steder; i teatre, i bylaugenes forsamlingslokaler, i parker, ved danseskoler, og ved ulike serveringssteder; ofte tavernaer og kroer. Mange slike etablissementer hadde separate lokaler beregna på konsertframføringer. Disse kunne leies av de som ville gi konserter, og i tillegg arrangerte kroene selv rene musikkkonserter. Konsertene blei annonsert i avisa *London Gazette*, og annonseringa økte kraftig etter at presselisensen blei oppheva i 1695 (Tilmouth 1957:16).

Også i Frankrike og Tyskland var 1700-tallet prega av borgerskapets framvekst som musikkpublikum. Dette leda til et stadig mer aktivt musikkliv, og ei økning i offentlige framføringer. Konserter var ikke lenger forbeholdt private og aristokratiske sammenhenger. Den blei en slags borgerlig seremoni, som trakk til seg et breiere publikum enn det som ene og aleine ønska å lytte til musikken. Mange lot seg glede av å befinne seg sammen i konsertens sosiokulturelle omgivelser, og gjenkjenne seg selv som publikum med den rette framferden i konsertritualet. Musikk hadde òg i tidligere tider hatt betydning i ulike viktige sosiale situasjoner og begivenheter, men med framveksten av konserten som institusjon, var det selve musikken som stod fram som det grunnleggende. Slik blei musikk òg et mulig påskudd for utenommusikalske sosiale funksjoner (Supičič 1987:151, 154).

Etableringa av den offentlige konserten kan sees som et resultat av hvordan menneskelig virksomhet bidrar til formasjonen av samfunnet. Konserten som en musikalsk begivenhet er i særskilt grad sosialt betinga, og potent i forhold til kulturell og sosial integrering. Derfor vil den ikke kunne holdes eksklusiv for en enkelt samfunnsklasse når denne ikke lenger har enerett over maktmidler, som økonomisk kapital og privilegering. Mot slutten av 1700-tallet står den offentlige konserten stadig mer fram som en tydelig motsats til de tidlige konsertenenes preg av aristokratisk sfære og bare delvise offentlighet. Konsertvesenet blei kvitt personlige bånd mellom musikere og rike velgjørere, som hadde vært et primærpublikum. Tilgangen på noter fra musikkforlagene økte, og det blei publisert verk av komponister som så for seg nye lyttere og brukere. Dette igjen virka sammen med ei generell kommersiell utnytting av musikk, der profittmotivet var ledsaga av ønsket om å påvirke det økende musikkmarkedet og publikums smakspreferanser (Supičič 1987:157, 161-2).

Konserten som kulturell institusjon er altså vevet inn i et flerfold av andre aktiviteter mellom menneskene i et samfunn. Å innarbeide en vane i forhold til at en institusjon skal bli etablert har ikke bare å gjøre med handlingene til ei enkelt gruppe av aktører. Ved å si at en institusjons eksistens kan ”kontrollere” framferdsmønstrene i ei viss retning, er det høvelig å understreke at institusjonene lever gjennom de menneskene som til enhver benytter seg av denne; de som ”gjør” institusjonen. Konserten finnes ikke bare ut fra publikums ønske om opplevelser av musikk i sine opprinnelige rammer, eller av komponistens eller musikerens ønske om å bære fram et verk for kollektiv sanksjonering og kvalifisering som musikk. Konserten er en begivenhet som er iverksatt av forberedte aktører, som er ulikt posisjonerte i tid og rom. De samhandler omkring ei uttrykksform de ser på som meningsfylt, i omgivelser som regnes som gyldige for den verdien begivenheten får.

5. Konserten: sosiokulturelt fenomen og Samhandlingsrom

Det særegne ved sosiokulturelle fenomener er den meningsfylte samhandlinga mellom to eller flere mennesker. Slik er konserten som begivenhet ikke bare ei akkumulert sammensetning av enkeltindividenes psykologiske utrustning og involvering. I *Vårt rollespill til daglig* skildrer Goffman sosialt liv med begreper fra teaterforestillinga. Han skildrer bokas grunnleggende teatermetafor som et "stillas". Stillaser brukes for å bygge andre ting, og bør derfor reises med tanke på at de skal rives ned når arbeidet er gjort. Goffman poengterer at det ikke er innslag av teater i hverdagen han undersøker, men strukturen av enhetene i det sosiale livet som blir til når personer kommer i kontakt med hverandre (Goffman 1992:210). Når vi gransker faktisk sosialt liv, bør det å framsette sosiale møter og begivenheter som drama, være et overføringsgrep som lever nær en erkjennelse av aktørenes virkelighet. Det er de handlende menneskene som er aktører og som opptrer. De oppretter og tar del i begivenhetens opplevelser som bevisste personer som forholder seg til seg selv og andre ut i fra oppfattelser og evalueringer av den felles aktiviteten. Selv om ikke sosiologien har personligheten og "sjelslivet" som primært temaområde, må studiet av samhandling og samfunn forholde seg til at det er faktiske, tenkende og opplevende personer som er aktører, respondenter og informanter i det sosiale livet.

Aktørene i konsertbegivenheten er mennesker i samhandling. Og som en del av sosiokulturelle fenomener er de tenkende, handlende og reagerende. Ut fra denne forståelsen er vi ikke passive "marionetter", som bare følger ferdig fastlagte kulturelle skjemaer, men vi er aktive og kreative "Selv" i de ulike sosiale enhetene der vi deltar. Under den videre drøftinga av aktører, deres meninger og omgivelser i denne oppgaven, ligger en slik forståelse som grunnstoff. Å studere aktørene i og omkring konserthendelsen vil ikke innebære ei gransking der den enkeltes historie, tanker og indre opplevelser står i sentrum. Det interessante er det relasjonelle ved opplevelsene; altså aktørframferd og relasjoner i forhold til de andre som deltar, til omgivelsene der opplevelsene blir til, og i forhold til meningene og verdiene de ser på som del av begivenheten. Det interessante er hvem som gjør hva i prosessen som finner sted i Samhandlingsrommet, der konsertens mening og verdi skapes og festes til omgivelser og handlinger.

5.1 Aktørinstanser: menneskene i konsertbegivenheten

Begrepe om aktører og roller er metaforiske betegnelser på samhandlende mennesker. Ifølge Randall Collins er det lokale samhandlingsstrukturer som skaper og former energien som fins i sosiale situasjoner. Denne energien kommer til syne i mennesker som aktører, i våre følelser og som fokus i bevisstheten. Vi blir aktører i lokale ansikt til ansikt-situasjoner eller i utfellinger av kjeder av situasjoner (Collins 2004:6). Aktørbegrepet kan knyttes til den som utfører handlinger i ei sosial rolle. Det kan være snakk om en person, eller det kan være ei gruppe som en ”sammensatt” aktør (Østerberg/Engelstad 1984:22). Å ha handlingsevne og å være en aktør, kan òg nevnes som å ha en sosialt konstituert evne til å handle (Barker 2003:236). Begrepet om sosial handling viser til at ei handling både er forankra i ei kulturelt gitt mening, og at det finnes et handlende subjekt. Den sosiale handlinga skapes i møtepunktet mellom subjektive intensjoner, sosiale strukturer og kulturelle forestillinger. Den utvikles i samhandlinga mellom aktøren, andre aktører og symbolske mønstre (Frønes 2001:11-13).

Giddens ser menneskers sosiale aktiviteter som repeterbare på samme måten som andre naturlige selvproduserende fenomener, og aktivitetene gjenskapes kontinuerlig av sosiale aktører gjennom nettopp de samme midlene de bruker når de uttrykker seg som aktører. Det er i, og gjennom, aktivitetene som aktører at vi reproducerer forutsetningene som gjør aktivitetene mulige. Vi forholder oss til sosiale og materielle ressurser, og til sosialt distribuerte regler, og vi skaper vår sosiale virkelighet i bruken av disse (Giddens 1984:2, 18, 33). Det er slik den sosiale strukturen i samfunnet skapes; gjennom aktørenes ”praksis”. Og i dette finnes en anvendelig forståelse av aktørbegrepet: Det er ikke intensjonalitet som er det sentrale ved ei kartlegging av sosiale gjøremål, men det som faktisk blir gjort. Aktørbegrepet står som referent for ”å gjøre”; for handling (Giddens 1984:10).

For denne oppgaven er det sentrale ved aktørene at de som deltakende individer utgjør og er del av en sosial enhet. Gjennom denne er de med på å virkeliggjøre konsertbegivenheten fra begynnelse til slutt. Aktørene er intensjonelle, men først og fremst handlende subjekter som gjør konsertens sosiale og materielle struktur virkelig gjennom framføringa av forståelser av begivenheten de er sammen om.

Under drøftinga av metodikk ved samtaler og intervjuer, gjorde jeg kort rede for ei oppdeling av konsertaktørene i tre hovedgrupper; henholdsvis publikum, musikere og artister, og arrangører. Dette er imidlertid ikke en naturgitt orden som finnes i konsertens naturlige ”egenart”. Det er òg mulig å se aktørene som oppdelt i ”lag”. Da kan vi studere ”lagfølelsen” til slike lag som tar del i virksomheten det er å fremme felles mål ved de midlene de har til

rådighet, og som samarbeider om å opprettholde et inntrykk (Goffman 1992:75-76). Et musikalsk uttrykk fra podiet kan òg sees som et produkt av musikeres samhandling mens de arbeider fram mot en konsert (Rødne 1998:95, 98). Videre kan et orkester analyseres ved å deles i fraksjoner etter indre statushierarkier. Også publikum kan studeres som enkeltindivider, eller de kan kategoriseres i grupper etter ulike sosioøkonomiske variabler (Lehmann 2002:15-17).

I denne studien blir ikke de som deltar i konserten betrakta eller omtalt som bare enkeltaktører, sosiale grupper eller som tilhørende ulike lag, men som ”instanser”. Begrepet kan forstås som betegnelsen på et makthavende eller ansvarshavende organ (Rommetveit 1993:341), og den latinske betydninga viser til hvordan et fenomen er ”nærværende” og ”i øyeblikket” (Johanssen m. fl. 1998:337). Ved å se på menneskene som tar del i konserten som medvirkende i aktørinstanser, refereres det til at de har makt og ansvar i forhold til å opptre innenfor de tilgjengelige kulturelle forståelsene av meninger og verdier som ligger til grunn for konsertbegivenheten. Dette handlingsmønsteret framføres i tid, i forhold til nærværende sosiale, materielle og handlingsmessige rom og forutsetninger. Slik opprettes Samhandlingsrommet, som aktørinstansene sin felles etablering av konsertens verdi og mening, gjennom konkrete gjøremål og omgivelser.

Selv om musikkonserten ikke kan betraktes som et sensitivt samfunnsområde, kan det likevel være et problematisk fenomen for mennesker som ikke er aktører i konsertens Samhandlingsrom. En utendørskonsert kan skape misnøye for dem som må forholde seg til effekter av den. Naboer som ikke er deltakende publikummere må forholde seg til lyden fra konserten, som kanskje oppleves som støy. I byer som har rockefestivaler må innbyggerne forholde seg til mange tilreisende som tar i bruk omgivelsene og byrommet på måter som kan oppleves som forstyrrende. Forberedelsesaktiviteter for publikummere kan innebære utagerende konsum av alkohol, og at fritidsområder forsøples og gjøres utilgjengelige for vanlig ferdsel. Slik kan mennesker måtte forholde seg til sekundære effekter av konsertarrangementer uten selv å være aktivt deltakende i Samhandlingsrommet. Selv om denne oppgaven er fokusert på dem som deltar som medvirkende i konsertens aktørinstanser, er altså ikke gjennomføringa av ulike konsertarrangementer alltid uproblematisk.

5.1.1 Publikumsinstansen: musikk mellom børs og katedral

Det historiske tilbakeblikket på konsertinstitusjonen viser at dette kulturfenomenet ikke har vokst fram som en selvregulerende institusjon, uavhengig av andre forhold og utviklingslinjer i samfunnet. Før mennesker kan organisere seg i ”kunstverdener”, som har som livsvilkår at

framstillinga av gjenstander og hendelser blir definert som å være kunst, trengs det tilstrekkelig politisk og økonomisk frihet til nettopp dette, ei forutsetning som ikke alle samfunn har (Becker 1982:39). Det er menneskene som samhandler omkring produksjon, formidling og forbruk av et kulturelt fenomen og produkt som er med på å forme hvordan dette framstår som en del av samfunnet det inngår i. Ei økning i tallet på mennesker som tar del i offentlig liv og virksomhet, gir òg ei økning i etterspørselen av de godene som holdes for viktige og betydningsfulle i samfunnet. Historia viser at ei demokratisering av musikkbruk medvirker til opprettelsen av en ”musikkoffentlighet”. Musikken blir ikke lenger bare ei kunstform til forskjønnelse av det aristokratiske og forhøyelse av det geistlige, men blir til en konsumerbar vare; den blir ”tingliggjort” og salgbar. Ut over egen musisering kan musikkopplevelser bli deler av livet til de som vil betale for det, ved å få tilgang på noter, musikkinnspillinger eller ved å ta del i ulike konsertbegivenheter.

Alphons Silbermann gjør rede for strukturen til ”sosiomusikalske” grupper. Slike grupper omgir den musikalske opplevelsen som et organiserende system, som regulerer de indre relasjonene og framferden til gruppemedlemmene. Gruppene kan handle på en spesifikk måte i kraft av å fungere som organisasjon, og typen av gruppe blir da bestemt av hva slags framferd og handlinger de som gruppe evner å framføre (Silbermann 1977:89). Han nevner publikummet som ei gruppe ”konsumenter” av den musikalske opplevelsen. Gruppen er i seg selv forma av denne opplevelsen, og musikklyttere og konsertgjengere er strukturelle elementer som både inneholder og representerer den ideologiske og intellektuelle utrustninga for forbruket av den musikalske opplevelsen (Silbermann 1977:123). Publikum blir ut i fra dette betrakta som ”forbrukere”; en metaforisk betegnelse som gjerne viser til aktører i et økonomisk marked.

Et sentralt ankepunktet mot en ren konsumentdefinisjon er at publikum, i og for seg selv, ikke nødvendigvis tar del i konserten som bare konsumenter. Konserter kan òg finne sted som ulike veldedighets- eller gratisarrangementer. Billetter kan gis vekk, eller billettprisene reduseres til symbolske summer. Det kan være en skolekonsert eller ei musikkframføring for familie og venner i heimen. Såkalt ”levende” musikk blir dessuten ofte betrakta som viktige estetiske og spirituelle dimensjoner av menneskelivet, og musikkframføringer kan være deler av religiøse og åndelige, eller reine kunstneriske sfærer i et samfunn. Men utover estetiske og åndelige dimensjoner, som noen mener finnes i musikken ”i seg selv”, kan man likevel betrakte flere musikalske uttrykk som ”tingliggjort”. Konsertbilletter, noter og CD-plater koster normalt penger, og sees som konsumprodukter i et økonomisk system. Musikkonserten

opptrer slik i en samfunnsmessig økonomisk sammenheng, der estetiske produkter og menneskers gjøremål i større eller mindre grad gjøres tilgjengelige for regelrett konsum.

Det å betrakte personene som utgjør publikum som forbrukere, er ei framstilling av publikumsinstansen som ikke er tilstrekkelig i forhold til begivenheten som et sosiokulturelt fenomen. Der sees aktørene som samhandlende mennesker som tar del i meningsdannelse ved bruk av handlinger og tilgjengelige materielle forutsetninger. Howard Becker mener at kunstverden kan sees som et etablert nettverk av samarbeidsmessige koplinger mellom deltakerne. Kunstverk er felles produkter av alle som samarbeider, gjennom en kunstverdens særmerka konvensjoner om å gjøre slike verk eksisterende; altså virkelige og sansbare (Becker 1982:35). Det er nettopp i forhold til at publikum blir sett som medvirkende i denne kollektive skapelsesprosessen, at konserten kan behandles som et sosiokulturelt fenomen, og et Samhandlingsrom.

Selv om publikum ikke alltid ser seg selv som økonomiske forbrukere av musikkopplevelser, er det likevel bevissthet rundt at markedsaspektet er en del av konsertbegivenheten. En publikummer forteller at han følger med i dagspressen og på internett for å få oversikt over interessante konserter. Men det er ikke alt han kan få med seg: ”*Jo, jeg skulle sikkert gått på flere konserter hvis jeg hadde hatt mer penger eller tid, kanskje*”. Det er få som har mulighet til å få med seg alt de ønsker å oppleve. Men noen velger å bruke både tid og penger for å høre spesielle konserter. En publikummer forteller at hun har vært i Berlin for å høre *Berlinerfilharmonikerne*. Det som kommer først er motivasjonen i forhold til det å oppleve musikk. Men for de store opplevelsene kreves det ulike ressurser:

Jeg søker de ulike konsertene fordi at den eller den skal opptre, eller et spesielt verk skal framføres, eller det er en kombinasjon (...) Men nå er jeg inne i en periode der symfonisk musikk er mer i fokus, også senromantiske og moderne ting. Det var for eksempel litt av motivasjonen når jeg nevnte jeg dro til Berlin. Berlinfilharmonikerne regnes som et av verdens beste, og konsertsalen de spiller i, der i Berlin, har en akustikk som ligger i verdensklasse. Så det skuffet altså ikke.

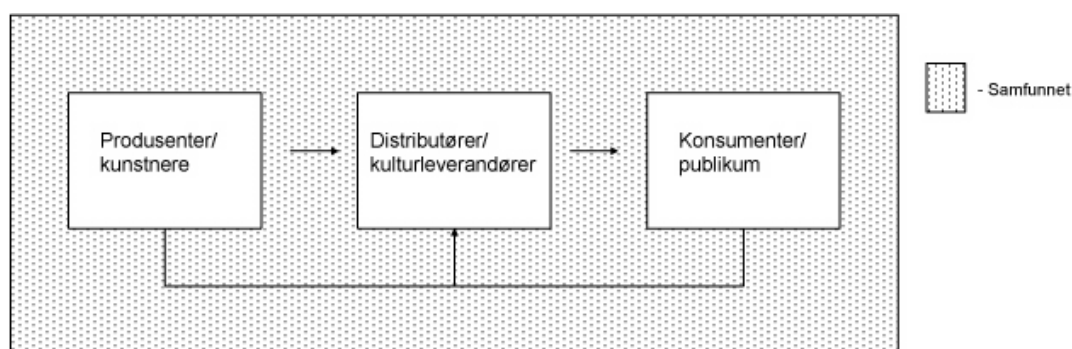
Intervjuer: *Men det er en lang reise og sikkert dyrt å reise til Berlin for en konsert?*

Ja. Det er klart, da vil jeg gjerne ha flere ting på kjøpet. Så jeg bakte jo mange andre ting inni, teaterforestillinger og andre ting inn i den weekenden der (...) Og jeg ville ikke reise til Berlin; investere såpass mye tid og krefter på dette uten å være ordentlig forberedt på den symfonien. Så for at jeg skulle få maksimalt utbytte av orkesteroppsetningen, så kjøpte jeg den på plate slik at jeg kunne gå gjennom den en tre-fire ganger i uka. Slik at den symfonien satt helt spikra.

I tillegg til bevissthet rundt at musikkopplevelser kan være bundet til pengeressurser, kan òg metaforiseringa av selve konserthendelsen stamme fra produksjons- og konsumpsjonssfæren, som når publikummere snakker om at: ”*Det er det orkesteret står og gjør, som er varen*”, og: ”*Man håper de leverer en bra konsert*”, eller: ”*Du forventer jo at de*

skal levere varene”. Det er imidlertid ikke i forhold til økonomiske kategorier, som produksjon, distribusjon og konsumpsjon at publikum blir sett som deltakende i et Samhandlingsrom. Dette rommet er en modell for sosiokulturelle fenomener, og publikumsinstansen tar del i de materielle og handlingsmessige forutsetningene som utgjør begivenheten, som samhandlende subjekter omkring begivenhetens meninger, verdier og normer.

I en studie av den norske kunstinstitusjonen drøfter Dag Solhjell ulike modeller over kulturlivet som vektlegger produksjon, distribusjon og konsum. Han tar avstand fra slike modeller og framstillinger av arbeidsdelinga i kunstinstitusjonen, og mener disse er misvisende. Kunstverket er ikke et nøytralt objekt, men en gjenstand som er lada med symbolske verdier som den i høy grad får av andre enn kunstneren. Konsumet av kunst er ikke ren betraktning, men et ledd i sosiale og kulturelle ritualer (Solhjell 1995:23). Ut i fra Solhjells drøfting setter Therese Dorothea Dalsgaard-Rørvik fram en kommunikasjonsmodell over kulturlivet:



Figur 3: Kommunikasjonsmodell over kulturlivet med produsenter, distributører og konsumenter (fra Dalsgaard-Rørvik 2005:3).

Modellen i figur 3 viser hvordan kunstneriske produkter bringes fra kunstnere, via kulturleverandører, og fram til publikum. Den viser òg hvordan publikum ikke bare har ei rolle som mottakere, men at de òg gir tilbakemeldinger til de andre aktørgruppene. Dalsgaard-Rørvik peker på at som andre modeller, er denne òg et forenkla bilde av virkeligheten. Også selve kommunikasjonen mellom de tre gruppene kan bidra til å forklare hvordan den sosiale meninga til et enkelt kunstprodukt er bestemt. Kunstverket blir slik et kollektivt produkt (Dalsgaard-Rørvik 2004:3-4).

Det er ikke bare via tilbakemeldinger til arrangører og musikere etter konserten at publikum kommuniserer som en instans i konsertbegivenheten. Publikumsinstansen foretar ulike sanksjoner, i form av applaus, tilrop, urolig framferd, eller ved gester som framviser

lytting. En lineær og sekvensiell kommunikasjonsmodell mellom aktørinstanser fanger ikke opp det som er interessant ved det nærværende og øyeblikksmessige ved konserten som kunstframføring og sosiokulturelt fenomen: At det er en begivenhet som består av at et verk blir skapt og verdsatt. En slik selvrefleksiv skapelsesprosess er bundet til tilstedeværelsen av respons og verdsettelse (Becker 1982:4). En dirigent forteller om dette:

Når jeg snur meg og bukker, da ser jeg jo om folk er blide og fornøyde eller om de bare klapper av pliktfølelse [lett latter]. Man merker jo det ganske fort, hva slags opplevelse de har. (...) Og du ser jo det på musikerne også, om de trives med det. De ser jo også publikum og merker seg stemninga. Det er noe sånn slags energi som man merker fra publikum hvis de er veldig fornøyd. Og det merker jo musikerne også, og da ser jo jeg om de er fornøyd eller ikke. Av og til er det helt magisk lissom. At du får en sånn kjempekontakt med salen. Sånn "Wow".(...) Altså, selv om man jobber hardt og skal ha det best mulig musikalsk, så er det den gode opplevelsen der på konserten som er viktig. Selv om prosessen også for så vidt er viktig, så er det sånn at det fins ikke noe som er så deilig som å treffe publikum og føle at det fenger.

Konserten som fenomen er i utgangspunktet avhengig av at publikumsinstansen er til stede, og medvirkende i og gjennom dette nærværet. Publikums gyldige kapital overfor de framførende musikerne er ikke i første rekke pengene de eventuelt legger igjen i billettluke; det er makta og ansvaret de har i forhold til sin opptreden og respons i øyeblikket.

5.1.2 Publikumsinstansen definert

Ved å granske konserten som et sosiokulturelt fenomen, vil fokuset være at det er en begivenhet i en sosial enhet, der mennesker er sammen om utføre ulike typer gjøremål i forhold til en viss tidsmessig og fysisk virkelighet, og i forhold til kulturelle forståelser i den sosiale enheten av begivenhetens mening. Ut i fra et slikt fokus kan publikum sees som mennesker som er forberedt på å være fysisk til stede et bestemt sted i et bestemt tidsrom, hvor det skal framføres lyder som i utgangspunktet betraktes som musikk. De har ei eller anna form for mulighet, evne eller tillatelse for tilstedeværelsen. Det kan være gjennom å besitte en billett, en invitasjon, eller rett og slett det å være til stede i kraft av å ha lov til å bevege seg i det aktuelle konsertområdet. Det kan for eksempel være i det offentlige rom, som ved en utendørskonsert på gata eller i parken. Å være forberedt innebærer her at publikummeren foretar en bestemmelse om å ta del i begivenheten på et visst tidspunkt før musikkframføringa tar til. Avgjørelsen kan være truffet ei viss tid i forveien, eller den kan kanskje komme som et spontant innfall i det personen går forbi et lokale der ei musikkframføring foregår, eller er annonsert å foregå.

En slik definisjon utvider begivenheten til ikke bare å gjelde konserten som symbolsk institusjon, der folk er til stede i et "her og nå" (Danielsen 1986:68), eller en hendelse som er det som foregår fra de første personene kommer til lokalet, og til de siste går. Konserten er

hele prosessen der mennesker oppretter et bevisst forhold til en begivenhet som skal finne sted på et eller annet tidspunkt som ei observerbar musikkframføring. Derfor styrer en publikummer sin framferd mot denne begivenheten på måter som vil muliggjøre å realisere tilstedeværelsen i kommende tid og rom. Tilstedeværelsen og framferden som publikumsinstans er tufta på at det samles deltakere som har forberedt seg til begivenheten ut i fra egne valg og handlinger, forut for respons og umiddelbar verdsetting i konsertøyeblikket.

5.1.3 Når er publikum publikum?

Ut i fra defineringa av begrepet om instanser, er makt- og ansvarsforståelsen sentral når det gjelder publikum. For å ha sin faktiske eksistens må en estetisk enhet vises eller framføres, og den må oppfattes og tilkjennes å ha observerbare særdrag som dette (Becker 1982:214). Det ville være naivt å fremme at musikk ikke er ”virkelig” musikk for komponisten, eller musikere som øver. Men poenget er at publikum blir instansen som tilfører musikken kulturell verdi, og eventuell gyldighet som et meningsfullt musikkstykke. Dette skjer i kraft av at det foregår i en tidmessig og rommessig sammenheng som er erklært som åsted for slik verdifesting; nemlig konserten. Musikeren som står og øver for seg selv kan bedrive musikk, men bedriver ikke en konsert. Da måtte et annet menneske vært til stede, og begge to vært bevisste på at musikken blei framført for bevisst å bli lytta til. Dermed ville situasjonen vært en sosial hendelse, selve grunntuften for konserten. Det trengs altså både en som spiller og en som lytter for at musikkframføringa skal være en konsert. En fiolinist forteller om en litt spesiell konsertopplevelse:

Jeg var vel midt i tenåra. Jeg stod i stua i første etasje hjemme og øvde. Dette var en skikkelig varm sommerdag, og døra til verandaen stod åpen. Plutselig står det en gammel mann, en av byens ”løse fugler”, i døra. Han hadde hørt så vakker musikk, og måtte bare se hva det var. Han hadde spilt fele selv en gang, Fikk han høre på? Jeg blei jo litt paff da, men svarte ja. Jeg spurte til og med om han ville ha kaffi. Jeg gikk inn på kjøkkenet og ba mor sette på trakteren. Hun fikk klar beskjed om absolutt ikke å komme inn i stua! Så gikk jeg inn igjen og spilte videre. Etter noen minutter henta jeg kaffen. Jeg spilte for ham en halvtime kanskje, og så sa jeg at jeg var ferdig for dagen. Mannen takka for kaffi og for konserten, og gikk ut igjen verandadøra. Jeg var ikke redd, men visste jo at mor ville tatt en annen tone overfor ham. Det var en sprø situasjon, men han satt og vugga og nynna med når jeg spilte ”svisker” for ham.

Musikeren og artisten er ikke avhengig av et tilstedeværende publikum for å framføre musikk, men avhengig av publikumsinstansen for at musikkframføringa skal være konsert som en sosial begivenhet. Ei siste spilleprøve før en konsert for et symfoniorkester tydeliggjør dette:

Scenen er rigga og musikerne er plassert slik de òg vil være det under konserten seinere på kvelden. Dirigenten leder dem gjennom de ulike stykkene uten at de stanses, i motsetning til hva han har gjort under prøvene tidligere i uka. Han kommer med små kommentarer etter hvert stykke om ting de må passe på. I salen er det et titalls ulike folk, musikere som ikke spiller på akkurat denne konserten, ansatte ved konsertscenen og andre fra orkesterets administrasjon. Noen kommer og går underveis, andre sitter og følger med i noter, eller leser på andre ting. Noen småprater også. Under deler av denne prøva foretar òg lysmesteren prøver på hvordan lyset skal være ved kveldens konsert.

Denne musikkframføringa er i stor grad lik den som vil oppleves denne samme kvelden, men musikerne framfører ikke musikken i samvær med de som vil utgjøre publikumsinstansen. De tilstedeværende i salen er deler av andre instanser, musikere og arrangører. Selv om de sitter og lytter, og noen umiddelbart har en framferd som publikum pleier å ha, er de ikke konstituert som et publikum, med det ansvaret og de responsmidlene publikumsinstansen har til rådighet. Publikumsinstansen vil først samle seg og virkeliggjøres omkring konsertens annonserte tidspunkt. En forståelse av aktiviteten deles av de som er til stede ved prøva, de på scenen og de i salen: Dette er ikke en konsert; dette er ei prøve.

5.1.4 Musikere og artister som instans

Musikere og musikkartister kan sies å ha statuser som er mer permanente over tid enn det publikummere har. De er spesialiserte arbeidere i samfunnet, både som individer og som gruppe (Supičič 1987:196). I kraft av sin status er de innehavere av ei sosial rolle i et samfunn med differensierte arbeidsoppgaver, òg innenfor det som kan kalles kunstverden. Becker drøfter denne spesialiseringa, og peker på at hver og en som er med på å frambringe et kunstverk, har et spesifikt ”knippe av oppgaver”. Ei slik arbeidsdeling er ikke naturgitt, men fordelinga av arbeidsoppgavene i kunstverden støttes av en konsensus mellom så å si alle som deltar. Arbeidsdelinga er ikke avhengig av at alle som tar del i prosessen er tilstedeværende samtidig, men arbeidet med å skape verket eller framføringa er bundet til at den enkelte foretar sine gjøremål, sitt knippe av arbeidsoppgaver, til rett tid (Becker 1982:11-13). Mens publikummen har ”sitt å gjøre” for at konserten som en sosial begivenhet skal finne sted, har musikeren og artisten en status som strekker seg utover konsertfenomenet; den er mer permanent. De er musikanter, musikere eller artister, òg når de går hjem etter konserten. Publikummen er publikummer bare i den prosessen som foregår fra opprettelse av en slik status, under selve musikkframføringa, og i det umiddelbare sosiale etterspillet.

De som framfører musikk kan være profesjonelle og få betalt faste lønnsrater, eller være amatører, som spiller gratis, eller eventuelt får betalt for arrangementer de deltar på. Musikere, artister og musikanter som er med på konserter, befinner seg på en skala av profesjonisme, der betalinga for arbeidet som utføres kan være alt fra gratis is og brus for

skolekorpsmedlemmet, til millioninntekter for popartisten. De kan være utdanna som musikere fra musikkskoler og konservatorier, eller de kan være selvlærte og ha tilegna seg ferdighetene ved egen øving og ved å lytte til musikk. Det er likevel ikke sentralt å operere med kategoriseringer av faglighet og profesjonalisme i forhold til arbeidet de utfører i forbindelse med framføringa av musikk i konserten. Det interessante er at de er med som deler av musiker- og artistinstansen i konserten som sosiokulturelt fenomen.

Siden musikers status er mer vidtrekkende enn publikummeres, er det naturlig å se hvordan denne instansen lever med forutgående forberedelser til å gjøre konserter, som går ut over å forberede seg til ei enkelt musikkframføring. Enhver person som setter i gang å musisere, der vedkommende må regne med at andre vil være til stede for å lytte, kan sies å på en eller annen måte ha forberedt seg på en slik situasjon. Dette gjelder både gatemusikanten og konsertsolisten. Forberedelsene skjer både i forkant av en enkelt konsert, og som en forutgående lengre læringsprosess. Slike forberedelser er et arbeid. En fiolinist i et symfoniorkester snakker om konkrete forberedelser før en konsert, men òg om det arbeidet som foregår under utdannelsen:

Det ideelle er jo når en har all verdens tid og bare kan stå for seg sjøl og bare samarbeide med kroppen. I størst mulig grad, så er jo det det beste. Men det er en luksus som en sjelden har, da. Du hadde det som student, men ikke nå lengre. Men det er klart det er blitt mye viktigere hvordan en innstiller seg når en er i selve konsertøyeblikket. Av og til så får du tre minutters varsel, ikke sant, og må kanskje spille en solostemme. Og da merker man at man lever. Da får du neimen ikke noe tid til forberedelse [lett latter].

Intervjuer: Blir du forberedt på det i musikerutdanninga? Er det noe du kan lære?

Nei, det er ingenting som kan læres sånn. Alt varsles jo på en måte, under utdanninga. Du blir veldig vant til at du har arbeidsoppgavene dine klart for deg og at ting er veldig trygt. At du skal spille på ditt og datt forum, workshop eller konsert. Alt er lissom klart i forveien. Men i et orkester så kan ting skje veldig fort. Så det er jo mye morsommere å være i stand til å gjøre en sånn ting enn å nekte, da.

Den unge musikkutøveren kan gå inn i enten en institusjonalisert eller en selvframdrevet læreprosess; øving på fela i musikkskolen, eller på gitaren på soverommet. Det som foregår er ei utvikling av arbeidsferdigheter. Slike ferdigheter kan siden kobles til ideen om ”talent”, og videreutvikles sammen med dette, noe som gjør at utøvelsen av musikk og studiet av menneskelig musikalitet ofte kobles til et fokus på individet, istedenfor på sosial samhandling (Kingsbury 1988:62-64).

Den som tar fatt i et instrument, og tar del i organisert musikalsk aktivitet, blir etter hvert del av ulike musikksammenhenger; en musikkverden. Og de som deltar i denne verden, er klar over at det er langt fram til full mestring for dem som nettopp har begynt å musisere. En dirigent for et janitsjarkorps forteller om folks kommentarer om unge, uerfarne klarinettister i skolekorps:

Klart når man er ung og sånn, så er det ikke så bra alltid. Det er ikke så vakkert å høre på fiolinister heller når de har spilt i et halvt år. Alle må begynne et sted, og når det da blir mange, så er det ikke alltid like pent.

Som en sosiomusikalsk gruppe er det organiserende prinsippet for musiker- og artistinstansen at det er de som har oppgaven med å framføre eller distribuere lydsammensetninga som skal regnes som musikk i konserten. Modellen i figur 3 viste hvordan arbeidet til musikere og artister kan sees som del av en distribusjonsenhet. Her er framføringa på makroplan en del av distribusjonen til et konsumerende publikum av musikalske produkter fra komponister og deres forleggere, og fra arrangører og agenter. På et mikroplan er musikeren samtidig en tolkende utøver, og den instansen som gjør låtskriverens instruksjoner, eller komponistens nedtegnelser av notetegn, til musikalsk virkelighet. Denne virkeligheten kan lyttes til i et angitt tidsrom, som konserten, eller dokumenteres og konserveres ved innspillinger av ulike fonogrammer. Musikeren blir i begge tilfeller det fagmennesket som må gjennomføre et sett av arbeidsoppgaver som er ansett som nødvendige for at musikken skal bli til oppfattelig ”gyldig” lyd, og konsumerbar som et musikalsk produkt. Slik sett er musikerinstansen både produsent og distributør. Så kan deltakere i musikkverden diskutere om hvorvidt det musikalske produktet er gyldig nok; om det er bra eller mindre bra, om musikernes utførelse mangler talent og faglige ferdigheter, eller om framføringa har rette mengden av musikalsk ”dâm” og ”ånd”.

I feltarbeidet til denne oppgaven har jeg fått komme nær musikerens virksomhet i og omkring konserten, gjennom deltakelse og samtaler. Min opplevelse er at de ”stiger” ut av modeller som klassifiserer dem som produsenter og distributører. Ved å se på konserten som et sosiokulturelt fenomen, blir musikeren ikke bare en som lager og formidler kulturelt signifiert lyd. Både i konserten, og ellers, er musikeren alltid en del av en sosial sammenheng. Det sentrale for en sosiologisk oppgave er å studere disse sammenhengene. En undersøkelse av musikerinstansen i konserten vil med dette innebære å se denne i relasjon til de andre aktørinstansene. Som hos Henry Kingsbury, som gransker arbeidet og aktivitetene ved et musikkonservatorium, blir en underliggende tanke at musikalsk framferd primært er en særskilt utgave av sosial framferd (Kingsbury 1988:63).

5.1.5 Musiker og artistinstansen definert

Musikanter, musikere og musikkartister er tilstedeværende og medvirkende i samme instans i konsertbegivenheten. Men disse tre benevnelsene kan likevel defineres etter ulike egenskaper: En musikant er en person som trakterer et instrument på et såpass høvelig vis at

vedkommende fint kan delta i konserter. Men musikanten har ikke som profesjon eller heltidsyrke å spille på instrumentet. Å være musiker er primært en yrkestittel. Denne er ikke offentlig beskytta, så selv om musikeren ofte nevnes som en profesjonsutdanna person, er det sentrale kriteriet at musikeren har musiseringa som primær heltidsgeskjeft eller inntektsgivende yrke. Mens musikanter og musikere ofte er deler av ulike ensembler og grupper, er musikkartisten en person, eller gruppe av personer, som framfører musikk. Individuell tilnærming og ferdighet holdes som viktige for den statusen de har, og for at folk ønsker å lytte til det som framføres. Musikkartisten er en musiker som har fått et "navn". Anne Sophie Mutter er musiker og fiolinist, men kan òg betraktes som en artist. I en klassisk musikkverden mener noen at hun har spesielle talenter og ferdigheter som gjør det mulig å argumentere for at hennes spill er særegent i forhold til enhver annen fiolinist. På samme måte er en popartist like mye et navn og et kulturelt fenomen som musiker. Som en informant sier: *"Jeg går jo for å se han som har laga musikken."* Musikkartisten er den framførende som har fått kobla biografisk person og framtoning til sin utøvelse av musikalske ferdigheter. Mennesket har "smelta" sammen med musikkutøvelsen.

Det tre musikerbenevnelsene har det til felles at de fungerer som de framførende av det som fokuseres på som musikk i konsertbegivenheten. For å gjøre greie for samhandlinga rundt omstendighetene til konserten, er det altså ikke nødvendig å vurdere stilen, kvaliteten eller andre estetiske egenskaper ved musikken som framføres. I en musikk sosiologisk sammenheng er musikk i første rekke et sosialt fenomen; sosialt fordi det er et menneskelig produkt, og fordi det regnes som ei form for kommunikasjon mellom komponist, den som tolker og den som lytter (Silbermann 1977:38). Det er musikerne som ut i fra dette er tolkere og framførende av enten nedskrevne notetegn, eller av de rytmiske og melodiske mønstrene som de på forhånd, eller i øyeblikksimprovisasjon, finner mest høvelig i forhold til den pågående framføringa. De har som regel foretatt ulike former for forberedelser, gjennom utdanning eller annen opplæring på sine respektive instrumenter, og gjennom øving og prøver til den enkelte konserten. I noen typer av jazzkonserter kan musikere "sitte inn". Det vil si at de med bakgrunn i sin status som publikummere, blir invitert med for å ta del i musiseringa uten å ha vært med på øvelser eller lydprøver til den aktuelle konserten. De er likevel forberedt, ved at de behandler et instrument så godt at det er aktuelt for de som opptrer å invitere dem med til samspill.

I konserten som sosiokulturelt fenomen er det den sosiale rolla til musikeren som er interessant. Individuelle "sjelsliv", psykobiologiske forutsetninger og ulike sosiale bakgrunnsvariabler er ikke sentrale å undersøke, siden musikere er sentrale i kraft av å være

til stede som en instans i begivenheten. Like fullt er det som levende og hele mennesker de spiller, og forteller om det å spille. Det å ta en fagutdannelse, og kanskje leve med å måtte reise mye som musiker, innebærer ofte livsvalg som blir viktige for den egenforståelsen som etablerer seg i forhold til framføringa av ulike sosiale roller som personen har. Slik publikummeren ikke bare er en konsument, er heller ikke musikeren bare en produsent av sammensatt lyd. Musikeren blir til ”musiker” i kraft av en sosialt tilskrevet status, og i kraft av sosialt oppretta situasjoner der en slik status blir regna som sentral for visse roller i situasjonen. Det er ut i fra dette sosiale aspektet at musikeren er interessant, som deltakende i konserten som en sosiokulturell begivenhet og en meningsskapingssprosess.

5.1.6 Arrangørinstansen: å stelle til konsert (mange bekker små...)

Noen deltakere står som ansvarlige for å sette i gang hendelsene som gir en sosial begivenhet sitt særskilte forløp. Disse vil òg være ledsagere av det som er begivenhetens sentrale aktivitet, medvirke til å opprettholde orden i det som skjer, og stå som ansvarlige for at hendelsen blir avslutta. Deltakerne i begivenheten tar del gjennom ulike roller, og slik er det mulig å si at det som er en begivenhet av leik og spill for en deltaker, oppleves som arbeid for en annen (Goffman 1963:18-20). En publikummers ”store” musikkopplevelse vil slik være et resultat som er knytta til andre menneskers arbeid og gjøremål.

Vi kan se arrangørinstansen som en sammensatt aktør, og mange har sin heltidsjobb i tilknytting til konsertarrangering. I tillegg medvirker òg musikkindustrien til at musikk skapes, produseres og framføres, og lyttes til. I følge Becker er det følelsesløst å omtale folk som samarbeider om framvirkinga av kunstverk bare som ”personell” eller ”støttepersonell”. Likevel er det vanlig i kunstverden å se disse som deler av en ”støttefunksjonssentral” for artisten og kunstneren. Menneskene som er tilgjengelige for ulike støttefunksjoner, betraktes som deler av en slik sentral nettopp fordi de kan utføre spesialiserte oppgaver som er nødvendige i tilvirkinga av et aktuelt kunstverk. For å få satt et kunstverk ut i verden, blir en del av tenkinga til kunstnere å vurdere ulike tilgjengelige materielle og menneskelige ressurser, både når de planlegger og når de skal framføre kunsten. Hvert mønster av tilgjengelighet gjenspeiler ei eller anna form for sosial organisering, og blir del av et mønster av forskjellige begrensninger og muligheter som former den kunsten som produseres (Becker 1982:77, 92).

Under samtalene med personer som er involvert i det å stelle i stand til konserter, har et mønster gått igjen: Når jeg har fortalt at jeg er interessert i arbeidet deres omkring konserten, om hva som skjer og hva som gjøres, så underdefinerer eller bortdefinerer mange

den rolla de selv har. Ei vakt ved en konsertscene hadde fortalt inngående om hva arbeidet hans gikk ut på og hvordan det var å jobbe med musikkframføringer. På slutten av intervjuet kom likevel ei markering av egen begrensing:

Men har du snakka med vaksjefen? Han er jo mer arrangør, for vi har jo på en måte en veldig begrensa rolle i og med at vi, ja; river billetter. Vi er ansiktet utad og lukker dører. Så vi har på en måte en ganske begrensa rolle, både i forhold til arrangementet og musikken, og også publikum. Man er jo den dem henvender seg til, men stort sett så går det jo da på; "Hvor skal vi henge av oss?" og; "Hvor er toalettet? Hvor skal vi inn? Når er det slutt?" Vi har ikke en stor, stor rolle. Vi er mer sånn statister; grå mus. (...) Men sånn som vaksjefene og vaktleder, de er på en måte litt mer aktive da, eller har større roller enn vi.

Ei slik underdefinering kan skyldes ydmykhet overfor at man som en enkeltaktør bare er et ledd i den "store" konserthendelsen. Samtidig er det et syn på eget arbeid som er prega av at kunstframføringa på scenen er den sentrale aktiviteten, mens man selv er del av støttefunksjonssentralen. Vakta forteller at da han begynte i jobben, hadde han tenkt å gjøre seg kjent med musikken før han gikk på vakt. Men så blir jobben også rutine etter hvert:

Og jeg har tatt meg selv i det noen ganger. Sånn, "Nå må jeg skjerpe meg! Dette er jo utøvende kunst." Alt som skjer der er jo utøvende kunst i øyeblikket; "Følg med!" Men selvfølgelig, når det er en jobb, så er det ikke alltid du er i humør til å sette deg lissom inn i det, og høre musikken ordentlig. At det kanskje går deg litt mer hus forbi, da. Men jeg prøver å skjerpe meg selv og bare; "Vær litt entusiastisk! Dette er flott!"

Han forteller også at han ikke har noen særlig kontakt med musikerne som arbeider i symfoniorkesteret som holder til ved konsertscenen, selv om han ofte ser de samme fjesene flere ganger i uka: "Men vi er i forskjellige verdener. De har vel ikke på noen måte noen spesiell interesse av å bli kjent med oss".

For aktørene i arrangørinstansen er det "naturlig" at musikkframføringa settes i høysetet. To ledere for konsertsteder forteller:

- Bandet legger jo selvsagt merke til hvordan det er og hvordan de blir behandla på de ulike spillestedene. Så målet vårt, når vi starta her, var at når de kommer til oss, så skal de huske det som et kjempested. Og vi får tilbakemeldinger. Band som drar sier gjerne: "Wow! Vi ble behandla så bra!" Og dette er en liten verden og ryktene spres. Kanskje reiser turnesjefen med et større band seinere, og han vil gjerne til oss igjen. Det er helt utrolig den bølgeeffekten; bare sånt som å ha levende lys backstage. Altså bare sånne små ting; små detaljer egentlig, er noe som virkelig påvirker rett og slett sinnstilstanden til bandet.

- (...) også at vi i størst mulig grad framstår som en ren konsertscene. Vi må ikke si ja til alle, sant. Det er greiere at de som henger seg etter brystvortene kan benytte andre lokaler. Vi vil helst framstå som en musikk institusjon.

Det er musikkunsten og dens utøvere som har rangen. Selv om utleie av lokalene kan tilføre viktige penger til en arrangørorganisasjon, har musikken større symbolsk verdi, og den er hovedfokuset for en konsertscene. En lydtekniker forteller at selv om noen artister og

musikere kan ha ”stjernenykker”, er hans oppgave å gjøre jobben sin slik at de får de beste forutsetningene:

Klart det er veldig viktig med for eksempel lyden på scenen, og det spiller en stor rolle at hvis ikke de trives med det de hører, så blir det ikke så enkelt for de å få spilt heller.

Når konserten studeres som en sosiokulturell begivenhet, er ikke musikere en instans som ”står over” aktørene i arrangørinstansen. Et sentralt poeng med å se på samhandlende mennesker og deres framferd omkring skapinga og fordelinga av meninger, verdier og normer, er at aktørene i konsertprosessen sidestilles. Alle bidrar selvfølgelig med en særegen type framferd innenfor det rom- og tidsmessige avgrensa området som utgjør konserten som en sosial institusjon; alle har sitt å gjøre. Konserten er en sosial virksomhet, og det er mulig å foreta ulike sosiale og statusmessige distinksjoner i forhold til hvordan de ulike gjøremålene blir verdsatt. Men ved at konserten studeres som et Samhandlingsrom, der kulturelle verdier dyrkes og festes til omgivelser og handlinger, er det sammensetninga og plasseringa av gjøremålene i tid og rom som skiller bookingansvarlig og direktør, fra renholder og billettør.

Det at gjøremålene og arbeidsoppgavene blir omtalt med ulik verdi hos aktørene i arrangørinstansen, støtter opp om synet på musikken som ”hellig”. Det er kunstverkene de alle arbeider for, at de skal finne sted og tid. Og dette kunstverket er møtet mellom musikk og lyttere, mellom utøvere og publikum; selve konsertøyeblikket. Menneskene i aktørinstansen opererer på den måten med å tilføre ulik mening og verdi til de forskjellige rollene og handlingene som utgjør konserten. Noen betrakter seg som perifere, andre ser seg som uviktige og som ”bakmennesker”, men felles er at de plasserer musikken som den sentrale aktiviteten som gjøremålene deres kretser omkring.

5.1.7 Arrangørinstansen definert

En som er med å arrangere en konsert er altså på en eller annen måte med på å legge til rette for at musikkframføringa skal finne sted på et visst sted og til ei viss tid. En gatemusikant som bestemmer seg for å spille i Storgata en lørdag, finner seg et tidspunkt som er best mulig i forhold til den ønska mengden med potensielt publikum, og et sted i gata som er høvelig for musikkframføringa. Musikanten sørger for at instrumentet er tilstrekkelig bra, og at eventuelt utstyr, som krakk, notestativ eller forsterker er i orden. Det rokker ikke ved prosessen rundt tilskipinga av musikkframføringa hvorvidt de som skal utgjøre publikum ser seg selv som dette, og konstituerer seg ved å stanse opp.

Musikkframføringa må tidlig knyttes til et ønska sted og tidspunkt. En dirigent for et korps forteller om konsertene, som de i stor grad arrangerer selv:

Da er det altså å prøve å sy sammen en god pakke med lokalitet, program, og om det skal være med eksterne, altså kor, korps eller solister, eller bare egne krefter. Sånne ting må vi tenke gjennom. At det passer sammen. Hva slags lokale, hvor og når og sånn. Det handler mest om å gjøre de basistingene, som å leie lokale for å være sikker på å få det før det blir opptatt den dagen. Så er det jo også sånn at jo før man har grunntingene på plass, jo bedre er det.

Det trengs altså et åsted, ei ønska musikkframføring, og det trengs et publikum:

Det er også litt av greia; hvordan man markedsfører det. Man tenker seg gjerne en målgruppe og kan vurdere om man bare skal bruke egne kanaler for å skaffe publikum, eller om vi skal annonsere bredt, henge opp plakater og sånn.

Et mulig publikum må gjøres klar over musikkframføringa, slik at de kan konstituere seg som publikum, ved å skaffe seg billetter og ved å komme seg til stedet. En leder for en mindre konsertscene snakker om hvor viktig det er med PR:

På plakaten skal jo folk se et stort "Hvem", og så "Hvor", og så kommer "Når". Alt har jo endra seg mye med nettet og sånn. Du kan ha folk på meilingliste, og da veit dem jo hva som skal skje.

Det sentrale er at en eller flere personer må sette i gang en arbeidsprosess som har som mål å legge til rette for at ei fokusert musikkframføring kan finne sted i tid og rom. Denne må bli tilgjengelig for personer som kan utgjøre publikumsinstansen. Arrangøren kan bli kontakta av musikkutøvere, eller deres representanter, som agenter og impresarioer, der disse ønsker å spille. Arrangøren kan òg selv ta kontakt med musikere, med mål om at de skal holde konsert for et tenkt eller ønska publikum. Arrangøren kan dessuten være identisk med musikerinstansen. Både tenåringenes rockegruppe, janitsjarkorpset og gatemusikanten opptrer ofte som egne tilretteleggere, og knytter selv til seg personer som kan hjelpe med å tilrettelegge begivenheten rundt musikkframføringa deres.

Arrangørinstansen kan bestå av flere personer i ulike roller, og med ulike arbeidsoppgaver. En som er ansatt som ansvarlig for VVS-anlegget ved et konserthus, er faktisk òg en del av arrangørinstansen. Dennes arbeid er retta mot at vann- og luftforhold skal være av en slik kvalitet at de sikrer at husets virksomhet forløper på best mulig måte. Arbeidsdelinga kan være kompleks og fordelt over en stor organisasjon, eller være fordelt på bare et par ansatte. Felles er at en eller flere personer tilfører visse gjøremål til ideen om at det på et visst sted, og innenfor et visst tidsrom, skal framføres ei lydsammensetning som i utgangspunktet vil bli fokusert på som musikk.

5.2 Å gjøre en konsert: bærende samhandling i tid og rom

Engelskspråklige musikere snakker om det å spille en konsert som: "*To do a concert*". En konsert "gjøres" av mennesker og blir et lydlig og anskuelig fenomen i tid og rom. I

norskspråklige framstillinger kan konserten omtales som et subjekt og en agens: "*Konserten foregår*", "*konserten finner sted*" eller "*konserten starter*". Konsertinstitusjonen blir en slags "virkelig" aktør, og framstår som et subjekt i seg selv; den handler så å si med oss som medaktører, og blir det Jean Paul Sartre kaller vårt "Tertius" (lat: "Den tredje"). Han presenterer Tertius som noe uunnværlig, og som ei begrepsfesting av produkter og konstruerte omgivelser; det han kaller "det treige handlingsfeltet" (Otnes 1997:44). Det treige handlingsfeltet omfatter alle former for bearbeida materie, og det er her sosial samhandling finner sted. Det danner vilkår for, og formidler, den sosiale samhandlinga. Samfunnsdeltakere er òg i samhandling med dette handlingsfeltet, ved at den bearbeida materien selv utøver en slags virksomhet. Materien er ikke levende og bevisst. Den handler ikke, men handler likevel, som en kvasi- eller pseudoaktør. Alle sosiale relasjoner utspilles på bakgrunn av det treige handlingsfeltet, og storparten av vår virksomhet består i å være i forbindelse med praktiske og "treige" gjenstander (Østerberg 1997:78-79, 1971:63).

Konsertinstitusjonen materialiseres ved at de ulike aktørinstansene kommer sammen og forholder seg til felles sosiale og materielle omgivelser og rammer. Konsertens aktører forholder seg til, og lever i, et treigt handlingsfelt. Men samhandlinga med de materielle forutsetningene og vilkårene i konserten er ikke låst til statiske innretninger og gjenstander. En konsert kan finne sted og tid under ulike sosiale omstendigheter; i ulike omgivelser og med bruk av ulike gjenstander. For at det treige handlingsfeltet skal sette vilkår og betinge den sosiale framferden i konsertbegivenheten, må materielle forhold og gjøremål erkjennes, òg forstås, som nødvendige forutsetninger for aktiviteten. Om handlinger og gjenstander som bærere av mening, skal påvirke oss retroaktivt i en konsert, må vi vise at vi forstår dem; vi må bruke dem. Vi forholder oss til at de er plassert riktig i forhold til forventa sted og tid i aktiviteten. Østerberg skriver at menneskelivet er en materiell tilværelse i materielle omgivelser. Materien blir prega av samfunnslivet og blir "sosiomaterie". Omgivelsene framstår da som et sosiomaterielt handlingsfelt, hvor sosiomaterien på en måte henvender seg til menneskene i feltet, og disse svarer tilbake gjennom sin framferd (Østerberg 1998:27). Men for at konserten skal "gjøre" oss, må vi "gjøre" den. Vi må se konsertbegivenhetens forutsetninger og vilkår som gyldige, og vise at vi forstår dette gjennom vår framferd. Det er slik sosiomaterien i det treige handlingsfeltet kan virke inn på oss og bli noe uunnværlig.

5.2.1 Meningsfull framferd i meningsfylte omgivelser

Jeg har drøfta aktørene som instanser med et potensial for makt og ansvar i den nærværende begivenheten de er sammen om. Potensialer kan realiseres på en eller annen måte, og i

konsernten skjer dette enten som tydelig og sansbar framferd, eller som ei tilrettelegging av mulighetene for framferd. Aktørinstansene må realisere sitt makt- og ansvarspotensial i forhold til tilgjengelig materialitet og handlinger i tid og rom. Meningsfylt samhandling mellom mennesker er noe som først og fremst foregår gjennom det instrumentelle ved sansbare bærere. Dette er hørbare og synbare handlinger og materielle gjenstander som eksternaliserer, materialiserer, objektifiserer og sosialiserer ikke-materielle meninger, verdier og normer (Sorokin 1947:52). For at samhandlinga skal oppleves som meningsfylt, er aktørene avhengige av hverandres bruk og forståelse av framferd, og omgivelsene der denne foregår. Det er denne bruken og forståelsen som skal bære konsertens mening.

Å omtale mennesker som sosiale "aktører" er i seg selv bundet til at samhandling ikke er mentalitet, men virkelig framferd i materielle omgivelser. Samfunnslivet foregår ikke bare i menneskers sinn, som en "mentalitet", skriver Østerberg, men som faktisk levd liv i en virkelig verden (Østerberg 1998:28). I ei sosiomateriell tilnærming til konserten er menneskene sosiale aktører, fordi det sosiale er en synlig og hørbar framferd i den verden de befinner i. Sosiologi er ikke bare en ikke-materiell eller åndelig disiplin, men er vel så mye materiell, framvisende, kroppslig og følbar (Otnes 1997:43). Menneskene som omtales som aktører i konserten, må sees i en sammenheng; de må kroppsliggjøres og plasseres i rom og tid. Slik er ikke konserten enten bare oppsamlinga av individuelle opplevelser, eller det umiddelbart synlige og hørbare. Konserten er begge deler. Arkitekten og musikkviteren Catharina Dyrrsen kaller konserten et uendelig nett av publikums beredskap og erfaringer, musikernes evner og det musikalske materialet. Konserten er akustikken, lokalets visuelle budskap og kulturelle innhold, og dens lengde og sammensetning (Dyrrsen 1995:15). Konsertens tids- og rommessige virkelighet er bundet til aktørene og meningsaspektet i den sosiokulturelle begivenheten. Å studere konserten sosiologisk, er å forklare og forstå konserten som en kroppslig og følbar opplevelse, gjennom selv å være til stede der gjøremålene finner sted og tid, som virkeliggjøringa av konsertfenomenets meninger, normer og verdier.

5.2.2 Konsertens "hvem" og "hva", og deres "når", "hvor" og "hvordan"

Publikum og musikere møtes under omstendigheter som en arrangør har tilrettelagt, for å være sammen om ei lydframføring de i utgangspunktet tilkjenner mening som musikk. Slik er publikum i seg selv bærende forutsetninger og omstendigheter for konserten. Men framferden og gjøremålene som er konstituerende for konserten, foregår på ulike steder og til ulike tider for aktørinstansene som er med. Publikum har for eksempel gjøremål før en

konserteropplevelse, som innebærer alt fra avgjørelsen om å gå på konserten og eventuell anskaffelse av billetter, til det å oppholde seg i og omkring konsertens lokalitet før, under og etter musikkframføringa. Musikere og musikanter har ofte hatt øvelser og lydprøver før konsertens oppsatte starttidspunkt, og forberedelsene til å framføre musikk kan ha pågått som en prosess over mange år gjennom utdanning og egen øving. Arrangørinstansen har sørget for at noen skal opptre, og forberedt åsted og tidspunkt for musikkframføringa. Som en sammensatt aktør er menneskene her involvert i alt fra vasking av gulv og oppstilling av ulike salgsboder, til kontraktarbeid med agenter og samarbeid med musikere om lyd og lysforhold der musikken skal framføres. En leder for en konsertscene forteller om det sentrale i å ha oversikten over alle forberedelsene:

Når det gjelder selve produksjonene og framføringene vi har, når du kommer til den aktuelle dagen da, så har vi en hel stab. Alt med lyd og lys, folk i baren og i døra, og en bandansvarlig, pluss mat og drikke og sånn til artisten.

Intervjuer: *Så i tillegg til arbeidet med booking og PR, så må du òg passe på at slike ting er på plass?*

Jeg skal ha oversikten og har totalansvaret, men har jo heldigvis folk som gjør og kan de enkelte jobbene. Men det hender jo; sånn som sist fredag måtte jeg bære forsterkere fordi noen var syke [lett latter] (...) Selve kontakten med musikere som kommer til oss, den er veldig viktig. Og det er viktig at jeg faktisk går ned i lokalet og hilser på turnésjefen.

Intervjuer: *Så du er innom alle konsertene dere har?*

Altså, hvis jeg er på hver eneste konsert får jeg ei uke som i alle fall er på åtti timer. Jeg prøver å gå på hver eneste, om det enten er bare at jeg dropper innom en time for å se litt av konserten, eller at jeg er der hele kvelden (...) Men det er viktig at jeg faktisk er til stede der, selvfølgelig. Bandet kommer til konsertlokalet rundt fire, og dørene åpner ikke før ni, så jeg er alltid innom bare for å forsikre meg at alle har det bra.

Det å skildre konserten som et sosiokulturelt fenomen og et Samhandlingsrom, må ta på alvor at det som skaper begivenheten ikke bare er de synlige og hørbare hendelsene umiddelbart omkring selve musikkframføringa: Det er òg hvordan mennesker tilfører mening til arbeid og materielle forhold som finner sted og tid før og etter den observerbare hendelsessekvensen som betraktes som ”en konsert”. I boka *Musicking* skildrer Christopher Small noe av arbeidet som utføres forut for konsertøyeblikket. Han peker på at mange av menneskene enten er usynlige for publikum, eller blir tatt for gitt og ikke lagt merke til, selv når publikum faktisk får et lite glimt av det de driver med. Men de jobber alle fram mot å skape illusjonen av et ”magisk” sted, bortenfor det hverdagslige. Alle disse menneskene bidrar til musiseringas egenart. Relasjonene dem i mellom, og til publikum, står fram som en sentral del av det som blir selve konsertbegivenhetens relasjoner, og derfor òg de meningene som framføringa framkaller (Small 1998:35).

Det er likevel ikke bare arrangørinstansen som har ”usynlige” steder og tider for gjøremål som bidrar til virkeliggjøringa av konserten. Aktørene i publikums- og musikerinstansene har òg forberedelser gjennom ulike nødvendige, forventade eller ønskelige gjøremål eller sosiale hendelser forut for samlinga rundt scenekanten. Mange av disse blir sett som viktige og meningsfulle, og for flere av publikumsinformantene går det igjen at dette gjerne skjer ved å lytte til innspillinger, og ellers sette seg inn i musikken som skal framføres i konserten:

- Og før konserter hører jeg på platene, da. Det er innmari viktig. Det er innmari hyggelig hvis det skjer sånn at man kanskje har vorspiel først med de man skal dra sammen med. Også hører vi gjerne på det bandet. Og gjerne annen musikk òg da. Men at man varmer opp litt sammen med venner. Og så tar man følge dit, og tar gjerne en øl i baren før det starter.

- Som når jeg forberedte meg til Berlin-turen nå, så satt jeg meg ned med partitur for å gå gjennom og så se notene. For da lærer jeg musikken enda mer, og mye raskere å kjenne. Da ser jeg musikken i tillegg til å høre musikken. Og så kan jeg analysere den, verkets oppbygning og sånne ting, fra notene.

- Da er det jo sånn at jeg hører ikke så kjempe mye på de nye siste platene til den jeg skal gå og se, men jeg føler alltid en viss forpliktelse til å lissom sette meg inn i de. At jeg kan låtene før jeg går på konserten, da. Det er kjempeviktig. Det syns jeg er fint, at man kan spille de platene.

- Jeg vil høre hva de gjør på konserten. Og for å vite det må jeg ha hørt plata, for da hører jeg om de gjør det helt likt som på plata. Litt sånn da. Hvis de gjør det helt likt som på plata, så sier det noe om bandet og noe om musikken, om hvordan de forholder seg til musikken. Mens hvis de har gjort en del av låtene lengre eller kortere, eller bygd de ut og omarrangert eller sånn, så sier det en del om hva slags forhold de har til sine egne låter og til musikken sin.

- Før, når man var yngre, så var det mer sånn at du var med på vorspiel og satt og hørte på platene før en dro på konserten. Og da stod du helt foran og digga lissom. Men nå; altså du sitter ikke og har vorspiel med gjengen før du går på konsert med Nils Petter Molvær akkurat [lett latter].

Publikum sitt ”hvor” og ”når” er altså ikke knytta til bare åstedet for musikkframføringa. Det er òg knytta til tider og steder som er i forkant av konsertbegivenheten, og som regnes som meningsfulle for den rolla publikummere har i konserten som en sosial begivenhet. Arbeidet rundt konserten er altså ikke bare de handlingene og omgivelsene som er direkte synlige der aktørene er sammen omkring musikkopplevelsen.

Musikere har læring og øving som arbeid forut for det å opptre og å konsertere. En jazzvokalist forteller at musikken han driver med er såpass ”smal” at det er få agenter som kan legge til rette for konserter og turneer. For dem er det ikke nok penger i det. Derfor har det blitt en ”dyd av nødvendighet” å klare seg selv:

Egentlig er det er veldig mange som gjør det jeg gjør da, som greier seg selv. Og da må man for det første lære seg reisebransjen. Lære å booke billetter og finne ut hvordan regler er også videre. Så det er jo et eget fag egentlig, eller en ting man må lære seg. Å ordne alle mulige ting med papirer og ta seg fram på flyplasser og sånn (...) Så det er veldig mye å forberede. For du skal også sjekke med alle medlemmer i gruppa da, om at de kan. Når det er i utlandet, så må du ha alle detaljer med pass og sånt no. Og av økonomiske grunner så blir det gjerne at man da reiser og har prøver og holder konsert på samme dag. Men det er egentlig ikke noen ønskelig situasjon. Man blir jo ganske sliten på kvelden når man skal egentlig yte sitt beste. Det beste er hvis man kan reise dagen før. Og etter lydprøven, da skal man gjerne tilbake til hotellet og stelle seg og passe på at man ser sånn noenlunde ut på scenen. Og at man får spist ikke for nær opp til konserten. Det er ikke så godt for sangere i hvert fall.

Ulike forberedende handlinger og materielle forutsetninger er òg med å utgjøre konsertens ”hvor” og ”når”. Både for gatemusikanten og symfoniorkesteret er det ei rekke av ulike hendelser og gjøremål som må foregå for at musikkframføringa skal framstå slik den er påtenkt. Aktørinstansene som ”hvem”, og gjøremålene deres som ”hva”, trenger et ”når” og et ”hvor” for å bli til opplevelsen av et ”hvordan”; hvordan gjør man en konsert? Konserten er altså sammensetninga av menneskene i aktørinstansene, hva de gjør, og hvor og når de gjør det, og hva slags meninger, verdier og normer som regnes for viktige og riktige for det som utgjør begivenheten.

5.2.3 Konserten som hendelsesforløp med tidsfasene ”før”, ”under” og ”etter”

Aktørinstansene i konsertbegivenheten starter sine forberedelser på ulike tidspunkt, og med ulike utgangspunkt. Det som for ei vakt bare er enda en kveld på jobb, kan for en publikummer være en begivenhet som har vært markert i almanakken i lang tid. Én konsert kan være en av flere på en lengre turné for musikerne i et poporkester. En annen kan være en eksamenskonsert til en lovende pianist fra Musikkhøgskolen. Selv om forberedelsene og gjøremålene til instansene er ulikt plassert i tid, er de knytta opp mot den samme hendelsen: Musikkframføringa som finner sted på et angitt eller forventa tidspunkt. Nærværet til selve konsertøyeblikket er ulikt, men knippene av gjøremål og arbeidsoppgaver som er ønska eller pålagte, skal enten lede opp til, eller avledes fra, møtet rundt musikken. Når framføringa er avslutta, starter arbeidet for ryddepersonalet, og det fortsetter for mange i den tekniske staben. En lydtekniker forteller:

Jeg har nok ikke samme opplevelsen som publikum. Sant, jeg har jo som regel jobba ganske lenge før konserten. Det kan godt være et band jeg kunne likt og gått på konsert med til vanlig. Men når du står der, så hender det av og til du tenker på alt arbeidet som er igjen; at du skal bli ferdig, rigge ned utstyret og sånn. Men altså, det varierer. Men du får ikke den samme opplevelsen. Hvis du står og mikser må du konsentrere deg på en helt annen måte. Du er ikke avslappa, lissom.

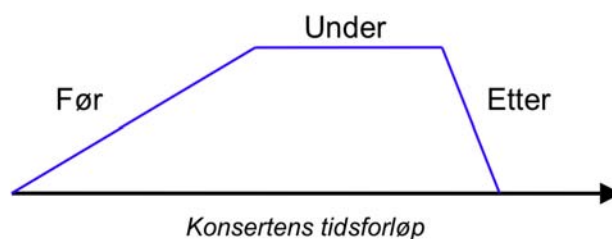
Lydteknikeren er på jobb. Arbeidets formål er å kontrollere lydbildet for publikum og musikere, og dette innebærer aktiviteter før, under og etter.

Publikummere kan forlate åstedet, men dveler gjerne ved konsertbegivenheten ved å evaluere det som har foregått:

Etterpå henger man gjerne igjen og puster ut. Tar ei øl og prater sammen. Eller hvis det har vært i Spektrum, da stikker vi, men går gjerne et aent sted. Gjerne et sted som er logisk å dra til etter den type konsertsjanger man har vært på. Også prater man med folk: "Å! Var du der? Hvor stod dere da? Ja, vi stod foran. Faan! Det var litt dårlig lyd der, men det var god plass. Jeg så dere. Vi stod litt til høyre". Sånn som det prater man om konserten. Eller; "Det var lite kult at de åpna med "Love Song"".

Konsertbegivenheten som sosial prosess har altså ulike aktivitetsforløp for aktørinstansene, og gir dermed ikke en umiddelbar opplevelse av å ha en felles forløpsstruktur. Konserten har betydning for aktørene etter hvilke gjøremål som er ønskelige, forventet eller påkrevd å finne sted og tid i hendelsesforløpet rundt begivenheten. Aktørene forventer at ting skal skje i en viss rekkefølge, og forholder seg til at begivenheten har ei viss organisering i forhold til dette. Men vi har å gjøre med aktørspesifikke forståelser av hendelsesforløpet, alt etter hva slags forberedelser og gjøremål som knyttes til de rollene aktørene har i konserten som en sosial prosess: Hvilke hendelser finner sted på hvilken tid, og for hvem? Konsertens "hvordan" er bundet til et tidsaspekt for aktørinstansene.

Det som skjer i konsertens tid og rom er delt opp i faser. Disse arter seg ulikt for aktørene, men tidsmessig faller de inn i tre felles hovedkategorier; "før", "under" og "etter". Det er musikkframføringa, konsertens "under", som er begivenhetens sentrum. Alt etter hvilke gjøremål og arbeidsoppgaver aktørene ønsker eller er påkrevet å gjennomføre, vil noen forholde seg til konsertens "etter", mens andre har sin virksomhet knytta til kategorien "før". Andre igjen forholder seg til omgivelser og sekvenser av handlinger som foregår både før, under og etter konserten. Tidsfasene kan settes fram i en modell som vist i figur 4, der begivenhetens tidsforløp har et "før" som beveger seg opp til "under" selve musikkframføringa, og ei nedfasing med konsertens "etter":



Figur 4: Konserten som et hendelsesforløp kategorisert i tre tidsfaser; før, under og etter.

Konserten som sosiokulturelt fenomen og ei sosial handling er strukket ut i tid. Medlemmer av aktørinstansene har forventninger, forberedelser og gjøremål som skal innfris og framføres på ulike punkter i tidsfasene. De må samtidig forholde seg til at andre aktørinstanser har andre

handlingsmønstre. "Hva" som skjer trenger ei tidsplassering, et "når", for at hendelsessekvensene i de ulike tidsfasene skal framstå som meningsfulle.

Publikum er til stede for å overvære ei forventa musikkframføring. De forventer at noen skal åpne dørene til salen, at kanskje noen skal selge drikkevarer og t-skjorter i foajeen, og at andre òg skal være til stede som publikummere. Publikummeren er altså forberedt på å foreta handlinger i de ulike fasene som betraktes som meningsfulle, i samhandling med de andre aktørinstansene, som i utgangspunktet òg vil forholde seg til samme handlinga som meningsfull. Det som for publikummeren vil være å "vise" billetten, vil for vakta være å "se" billetten. Handlinga har to forståelser, men det fins en ikke-uttalt enighet om at begge forståelsene er gyldige når handlinga finner sted på rette tidspunktet i begivenheten, som er ved inngangen til konsertens lokalitet. Om vakta skulle finne på å komme bort til publikummere under konserten for å kontrollere billettene, ville ikke handlinga bli betrakta med samme mening, fordi den normalt skjer mellom de to aktørinstansene før musikkframføringa, og ikke under. Billettkontroll underveis er noe som normalt skjer på bussen, toget og trikken. En musiker forholder seg greit til at noen få publikummere kan forlate salen underveis i konserten for å lufte seg eller besøke toalettet. Men om alle publikummerne reiser seg under konserten og forlater lokalet, er det for musikeren umiddelbart meningsløst som publikumsframferd. Denne kollektive handlinga i publikumsinstansen vil vanligvis foregå etter at musikkframføringa er avslutta. Skjer dette underveis, vil det i beste fall kunne tilkjennes mening som en meget kraftig sanksjon mot musikerne eller musikken som framføres.

På samme måte som framferd og utsagn får sin meningsfylte plassering i tidsforløpet, vil òg gjenstander og materielle omgivelser være bundet til plassering i tidsforløpet for å framstå som meningsfulle for aktørene. Vi kan se for oss hvordan publikum som slipper inn i salen i et konserthus ville ha reagert på synet av en støvsuger framme på scenen. Noen ville kanskje ha kikket på den og kommentert dens plassering overfor andre. At den stod der kunne registreres som en forglemmelse fra rengjøringspersonalet, og som et tegn på dårlig orden av arrangøren. Andre ville kanskje funnet sine plasser uten å rette særskilt oppmerksomhet mot støvsugeren. Med mindre publikum har satt seg inn i programmet for konserten, vil gjenstanden ikke ha noen umiddelbar meningsfull plass der musikerne skal spille. Når så disse kommer inn på scenen for å stemme og varme opp, og de ikke vier støvsugeren særskilt oppmerksomhet, vil publikum som registrerte den som uvedkommende for konserten kunne justere sitt syn etter hvert som musikerne setter seg og forholder seg til den på samme måte. Til sist kommer dirigenten og solisten inn. Publikum hilser dem velkommen med applaus, og

støvsugeren vil bli traktet som et instrument etter slik musikerne har øvd inn musikken som en komponist har skrevet for orkester og støvsuger.

Hvordan aktørene i musikerinstansen opptrer i forhold til gjenstander som er til stede der de skal framføre musikk, vil altså konstituere hvordan de andre aktørene betrakter disse som meningsfylte for den aktiviteten som finner sted. En person som tidligere på dagen hadde vært på omvisning i konserthuset, ville nok ikke ha stussa over en støvsuger på scenen, fordi rengjøring og klargjøring av scene og sal finner sted når det ikke er musikere eller publikum til stede. Gjenstanden, og den meninga som tilskrives denne, er avhengig av hva slags plassering denne har i tid og rom. Støvsugerens ”hvordan” er bundet, til dens ”hvor” og ”når”.

Framferden til aktørene i konsertbegivenheten er knytta til et sett av ulike handlinger, og i sin framferd forholder de seg til ulike gjenstander. Plasseringa av gjenstandene i tid, sett i forhold til begivenhetens forventa sentrum og høydepunkt, vil avgjøre i hvilken grad samkvemmet mellom gjøremål og ting oppfattes som meningsfylt eller ikke. Weber skriver at enhver gjenstand bare kan fortolkes eller forstås i den grad at dens framstilling eller bruk har fått mening gjennom menneskelig handling. Det som er forståelig ved gjenstanden er altså det forholdet den har til middelet eller målet som de handlende har forestilt seg og retta handlingene sine etter (Weber 1999:28). De materielle ”tingene” i det treige handlingsfeltet er altså relevante for de sosiale aktørene i forhold til når og hvor i hendelsen eller begivenheten de forventes, ønskes eller kreves å være til stede. Slik Weber ser det, er det bruken av tingen som gir denne den meninga den har. Hvis det er mulig å finne at sosiomaterien, som Tertius, ”henvender” seg til aktørene og så å si ”styrer” dem, vil det bare være i den grad at de blir betrakta som riktige og gyldige i forhold til plassering i tid og rom. Konserten som et institusjonelt rom er den sosiomaterielle strukturen som konstituerer handlingsmønstre og sosiale relasjoner som livet i konserten organiseres innenfor. Konsertens aktørinstanser bidrar som nærværende i tid og rom, og med tilgang til ulike sanksjoner over plassering av hendelser i tid og rom. Dette konstituerer det tidsrommet som blir institusjonens ”Kronostopos” ((Thomassen 2001:8) (gresk *Khrónos* og *Tópos*: ”tid” og ”sted” Eide 1991:73, 115)). Framferden og gyldigheten av omgivelser i konserten, konsertens ”hvordan”, konstitueres av konsertens Kronostopos; dens ”når” og ”hvor”.

I konserten som et sosiokulturelt fenomen, vil handlinger og gjenstander ”smelte” sammen, og betraktes som bærere av mening, verdi og normer i samhandlinga mellom menneskesubjektene. Gjøremålet ”å kontrollere billetter”, blir slik ei synlig handling som må tilkjennes å bære ei viss mening for menneskene som er sammen om handlinga. ”Å spille på en støvsuger” gir mening til støvsugeren som ting, dermed kan den plasseringa den har i tid

og rom forklares og forstås av aktørene. En fiolin eller gitar er gjenstander som gjennom lang tids bruk og kulturell etablering er forventet å kunne være til stede i konserten. Mens nye gjenstander, som støvsugeren, må handles med og brukes på rett sted, til rett tid, og av rette aktører for å oppleves som bærende av mening i den nærværende samhandlinga i konserten.

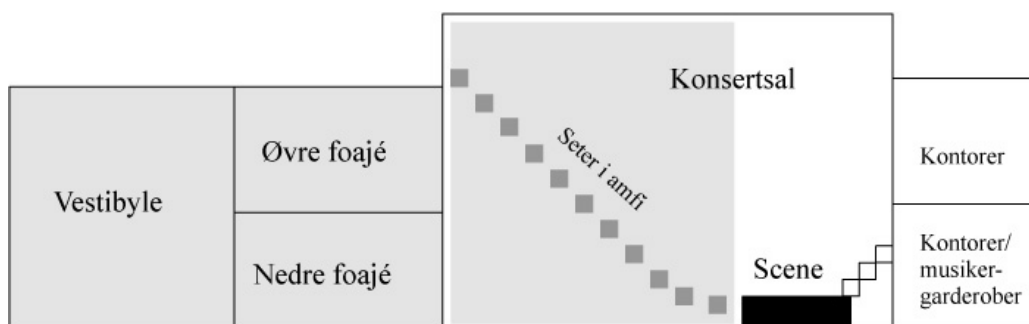
Som sosial begivenhet er konserthendelsen fastsatt i forhold til tid og sted, og tilrettelagt i forhold til et gitt inventar av handlinger og gjenstander. Noe finner sted før, og noe etter selve musikkframføringa, som jeg betegner som konsertens ”under”. Samtidig er det òg visse framferdsmønstre som forutsettes og regnes for høvelige for at begivenheten skal gjenkjennes som en konsert. For at handlinger og gjenstander skal bære i seg mening og framstå som meningsfylte, må de settes fram og brukes på de rette stedene i tidsfasene som utgjør konsertbegivenheten. Alt etter type av konsertarrangement og aktørenes forarbeid, kan et ”før” være strukket ut i tid og rom, som forberedelser og bestilling av billetter, eller øvinger og bookingarbeid. På samme måten blir ”etter” ulikt for aktørene, og varierer etter deres arbeidsoppgaver og sosiale forutsetninger for å delta i begivenheten. Vakta skal bare hjem fra jobb, mens fansen til artisten skal jakte på autografen, og kanskje fortsette med en tur ut ”på byen”. Det som er felles for aktivitetene og det materielle omkring konsertbegivenheten, er at de ikke bare finner sted tidsmessig i forhold til begivenhetens sentrum; de finner òg sted som sted. Begrepene Kronostopos og Samhandlingsrommet virker sammen som både tid- og stedfesting og synliggjøring av det sosiokulturelle, som er menneskers gjøremål i samhandlinga omkring mening og verdier i gjøremål og materialitet.

5.2.4 Konsertens minste felles romlighet: konsertens sentrale områder

Konserten finner sted i tid og rom der aktørinstansene framfører gjøremål som regnes som riktige og gyldige til å bære begivenhetens mening. Selve det empiriske konsertrommet er relativt, og står i forhold til hvordan aktiviteter og gjenstander tilkjennes mening som sentrale for aktivitetene i konsertbegivenheten. Den fysiske forma på et rom virker direkte inn på sosial handling. Man kan for eksempel ikke gå gjennom en vegg. Men det virker òg indirekte, ved at fysiske forhold legger til rette for bestemte sosiale mønstre (Frønes 2001:138). Ved å delta på ulike konserter, kan vi se hvordan omgivelsene varierer, og at aktivitetene tilpasser seg de fysiske forutsetningene. Konserthandlinga foregår altså under forskjellige sosiomaterielle forhold.

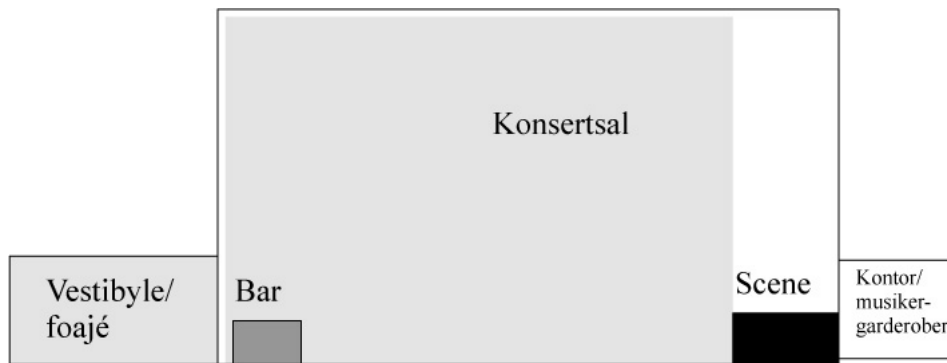
En av konsertscenene jeg har vært til stede ved, er et større konserthus. Bygget er oppført for konsertformål, og har store vestibyle- og foajéområder rundt selve konsertsalen. Der er det fasiliteter for salg av mat og drikke, programmer og CD-plater i tilknytning til

konserterarrangementet, og for at folk kan samles ved en mengde ståbord og sittegrupper. Etter å ha kommet inn via vestibylen, vises billettene fram ved inngang til foajéområdene. En halvtime før konsertstart får publikum tilgang til selve konsertsalen, et amfi med faste nummererte seter plassert i rader fra scenekanten og til bakerste vegg. Å sitte her innebærer at man automatisk har kroppen vendt mot det som foregår på scenen. Bak scenen er det øvings- og oppholdsrom for musikere, et lydstudio, og kontorlokaler for en mengde administrative funksjoner. Figur 5 viser ei enkel skisse:



Figur 5: Konsertlokale i tverrsnitt. Vestibyle ca 400 m². Foajéområder med barer og sittegrupper. Kapasitet i salen i faste seter er 1675 publikummere. Grått indikerer publikumsområder.

En annen konsertscenene er opprinnelig bygd som et forsamlingslokale, og har ikke separate foajéområder. I vestibylen fins bare enkle garderobe- og toalettmuligheter. Bakerst i konsertsalen er det to barer, og "talepodiet" er bygd om til scene. Det er ingen faste stoler eller bord i lokalet, men dette kan settes fram til konserter der det forventes at publikum helst vil sitte. På mange konserter står folk tett samla vendt mot scenen, og jo nærmere scenen, dess tettere. Lengre bak i salen, ved barene, er det oftere at folk ikke bare står vendt mot scenen, men gjerne "henger" i baren eller står og prater med andre. En slik framferd er ikke tilgjengelig ved mange konserthusscener. Der gir salene med faste seter bare mulighet for en umiddelbart synlig lytteframferd, selv om gjesping og urolig sitting kan vise at man ikke er tilfreds med det som foregår. Denne mindre scenen gir mer rom for ulik kroppslig framferd i forhold til det som foregår på scenen. Figur 6 viser ei skisse av lokalet:



Figur 6: Konsertlokale i tverrsnitt. Vestibyle/foajé ca. 50m². Konsertsal med bar. Kapasitet i salen er ca 800 personer uten bruk av stoler og ca 450 med stoler. Grått indikerer publikumsområder.

En tredje variant er en provisorisk scene ved ei kantine på en skole. Rommet er i et tidligere industribygg, og brukes til ulike typer konserter. Det er opprinnelig bygget for produksjonsovervåking. Her er ikke vestibyle eller foajéområder, og de som er publikum kommer rett inn i rommet der musikken skal framføres. Det er satt ut stoler og bord, og mat og drikke kan kjøpes fra en disk bakerst i lokalet. Scenen er i den ene enden av lokalet, uten noen form for oppheva podium. Dette området er uten stoler og bord, men notestativ og annet utstyr kan rigges opp. Garderobemulighetene for musikerne er i et tilsluttende lagerrom med et bord og noen stoler. Skissa i figur 7 viser dette lokalet:



Figur 7: Konsertlokale i tverrsnitt. Rommet er ca 100 m² og har servering og scene i hver sin ende. Grått indikerer publikumsområde. Spilleområdet (markert hvitt) er ikke benytta av publikum.

Variasjonen av utforminga på konsertlokaler kan sies å være like stor som antallet, og derfor varierer den mulige framferden til musikere og publikum fra sted til sted. På utekonserter rigges det ofte opp provisoriske scener, eller det blir benytta steder som torgplasser eller paviljonger. En gatemusikant trenger kanskje bare en krakk og muligens ei eske eller en instrumentkoffert til pengegaver foran seg. Konserten som sosiokulturelt fenomen er altså ikke bundet til en bestemt type lokalitet eller innredning.

Et fellestrekk ved åsteder for ei musikkframføring, som både er et intendert og oppfatta lytteobjekt, er likevel at det peker seg ut to hovedområder; et ”publikumsområde” og et ”spilleområde”. Goffman skriver at en opptreden vanligvis framføres innen et skarpt avgrensa område, både rommessig og tidsmessig. Det inntrykket en opptreden søker å gi vil som oftest gjennomtrengje hele området i tid og rom. En person som da er innenfor dette området, konsertens Kronostopos, vil alltid være i stand til å iaktta opptreden og la seg lede av den situasjonsdefinisjonen som den opptredende søker å gi (Goffman 1992:92). Konsertområdene blir til ved at aktørinstansene tar lokalene i bruk, og fører seg slik de mener det er forventa innenfor konsertens ”hvor” og ”når”.

I figurene 5-7 er publikumsområdene markert med grå skygge. De hvite feltene markerer spilleområdet, og dette er bare tilgjengelig for musikere og andre som er direkte involvert i å tilrettelegge framføringa. Flere konsertscener ”vokter” skillet mellom disse områdene ved å ha gjerder eller vakter plassert foran spilleområdet. På konsertsteder der det ikke er vakter, er det likevel ingen fra publikumsinstansen som uanfektet kan bevege seg i spilleområdet. En slik framferd vil som regel bli negativt sanksjonert av aktører fra musiker- eller arrangørinstansen. To musikere i et poporkester skildrer frustrasjonen ved enkelte lokaler:

- Det sprøeste er sånne steder der vi må rigge oss til utpå dansegolvet, uten lissom noen opphøya scene. Når folk har dansa og drukket en stund, kan de bli nokså innpåslitne. En sånn plass oppdaga jeg plutselig at det stod en fyr rett bak meg når jeg stod og sang. Han bare stod der med halvliteren og gliste. Han ble ikke lenge der. Det kan jeg si deg...

- Nå har jeg begynt å passe på på sånne steder, at jeg er oppmerksom. Så om det kommer opp en jævel, så risikerer han å få gitarhalsen i trynet [latter].

Musikere vil ha beskyttelse omkring sitt arbeid. Når ikke fasiliteter ved lokalene selv kan tilføre dette, må spilleområdet markeres klart og tydelig med utstyr og instrumenter, eller i kraft av handlinger som framviser musisering i konsertens Kronostopos, og slik tydeliggjør konsertens ”under”.

Samhandlinga mellom publikums- og arrangørinstansen foregår hovedsaklig i konsertlokalets publikumsområder, der det er fasiliteter som er lagt til rette for dette. Fra dørene åpner ved et konsertlokale kan publikum ofte bevege seg fritt i disse områdene, slik det kan oppleves i et konserthus:

Publikum ankommer lokalene, flest i par eller små grupper, men noen òg aleine. Det er mulig å kjøpe drikkevarer og konsertprogrammer. En del av dem som kommer aleine benytter seg raskt av denne muligheten. Folk hilser på kjente, og de fleste står og småprater i par eller grupper. Noen av dem som er aleine tusler rundt, eller kikker omkring som om de ser etter noen. Stadig flere ankommer, og folk samler seg stadig i par eller små grupper. Noen snakker med vaktene som går rundt og viser folk vei til garderobene, toaletter, eller salen når denne åpner.

Aktørene i publikums- og arrangørinstansen er sammen i ei rekke av felles aktiviteter. I konsertens ”før” samarbeider de om å gjøre ventetida så behagelig som mulig fram mot musikkframføringa. Likevel kan publikum være beredt på at de må forholde seg til køer og venting. Klargjøringa av lyd- og lysanlegg kan være forsinka, og ventinga blir i seg selv en del av den forberedende prosessen til publikumsaktørene. Det å vente på at konserten skal begynne, blir en meningsfull aktivitet fordi den som handling kan forventes å finne sted i konsertens ”før”. Publikum kan ha sett fram til hendelsen gjennom lang tid, og villigheten til å vente forsterkes av slike opparbeida forventninger.

Small drøfter konsertlokaler som ei form for ”hellige steder”, med tydelige ”innsidelag” og ”utsidelag” (Small 1998:23-24). Vakter og andre ansatte har en framferd som skiller seg ut fra publikummerens, med arbeidsoppgaver som viser at de ikke er med i publikumsinstansen. De beveger seg i lokalene på en annen måte, og kan òg ha uniformer eller andre klesplagg som viser tilhørigheten til arrangørinstansen. Helligheten i konsertlokalet er først og fremst knytta til spilleområdet. Dette er hellig fordi det ikke er tilgjengelig for publikum, og fordi området markeres ved at musikerne tar det i bruk for musikkframføringa. Slik gjør de det til det sentrale fokuset i konsertens ”under”. Popmusikerne som forteller om ”plagsomme” publikummere gjør krav på spilleområdet som et hellig sted. Området synliggjøres som et hellig sted ved at framferd som ikke regnes som riktig og gyldig for musikkframføringa, blir negativt sanksjonert. Dette gjelder enten spilleområdet er ei opprigga scene i en turnhall, et podium i et konserthus, eller krakken der en gatemusikant sitter.

Etter musikkframføringa, i konsertens ”etter”, kan helligheten nedbygges, og det er mulig for personer fra publikumsinstansen å bevege seg nær spilleområdet for å snakke med musikerne, som kanskje har tatt til med å rigge ned musikkutstyret. Dette vises i en episode etter en konsert:

De fleste forlater salen, og lyset i taket blir skrudd på. Noen personer står igjen foran scenekanten. Gitaristen i orkesteret kommer inn på scenen. Noen få i salen klapper, men stanser snart og ler litt av seg selv. En ung mann henvender seg til gitaristen og de snakker sammen. Han blir invitert opp og går inn ei dør på sida av scenen og kommer inn på sceneområdet. Han og gitaristen står og ser på en forsterker og samtaler. Etter noen minutter kommer og en annen ung mann opp. Han får autografen til gitaristen. Den første mannen snakker med trommeslageren noen minutter. Så går begge ned. Vaktene har tatt til å rydde sammen stoler og samle ølglass og programmer fra golvet.

I konsertbegivenhetens ”etter” endres helligheten til spilleområdet, og det blir mulig med kommunikasjon mellom publikum og musikere ut over musisering og applaudering eller tilrop. Det er musikkframføringa og gjenstandene som har blitt klargjort til dette som skaper helligheten i spilleområdet. Men når gitaren har blitt spilt på og forsterkeren skrudd av, er scenen igjen bare et potensielt område. Musikkframføringa oppretter og befester både spille- og publikumsområdet. Når denne opptredenen opphører, vil òg helligheten og de skarpe skillene opphøre. Kanten foran scenen kan da måles i størrelse og omfang, men ikke lengre i forhold til hellighet.

Spilleområdet og publikumsområdet er de viktigste symbolske rommene i konserten som en sosial begivenhet. De opprettes gjennom gjøremålene og omgivelsene som aktørinstansene befinner seg i, og som de regner for bærende av konsertens mening. På samme måte er alteret et hellig område i kirkas gudstjeneste søndager klokka 11. Det er reservert for en aktør som tilkjennes å ha de gyldige kvalifikasjonene; nemlig presten. Men på mandagen er det ikke lenger hellig og utilnærmelig. Da kan en elektriker komme for å reparere lyset over bønnestolen, og kirketjeneren kan støvsuge teppet. Slik er òg områdene i konsertens Kronostopos klart separert. Tilgangen til spilleområdet er begrensa og forbeholdt musikere og folk i arrangørinstansen, men bare så lenge disse holder aktiviteten som foregår der som viktig for konsertens mening; musikkframføringa. Spilleområdet blir hellig når aktørene forholder seg til dette som forbeholdt personer med definerte og gyldige sosiale roller i begivenheten. For dette er det viktig at framferd og sentrale gjøremål foregår på rett måte i tid og sted.

Å nevne aktørene som instanser tilfører dem makt og ansvar: De får makt til å definere og bruke de sosiomaterielle forutsetningene i konserten ved å ta del i plasseringa av gjenstander og handlinger i tid og rom, i konsertens Kronostopos. De har ansvar for at konserten de tar del i å frambringe blir til den meningsfylte begivenheten de har ønske om å være en del av. For at det treige handlingsfeltet, som de materielle forutsetningene, skal virke inn på aktørenes framferd, må aktørene gjenkjenne det materielle og gjøre det gyldig for konsertens mening. Slik forenes handlinger og gjøremål gjennom samhandling og fellesskap ved at Tertius opprettes som medvirkende og muliggjørende for å ”gjøre” en konsert virkelig.

Selv om scenen som spilleområde kan omtales som et hellig sted, er den sentrale helligheten ved konserten for publikum ofte knytta til selve musikkopplevelsen i konsertens ”under”. Det er musikkframføringa som fokuseres som den sentrale delen av det å delta på en konsert. De materielle forutsetningene i salen tas i bruk og gjøres av publikum, men de fungerer bare som styrende på deres framferd i den grad at bruken oppleves meningsfull i forhold til den sentrale aktiviteten; musikkopplevelsen. Ei vakt i et konserthus forteller om hvordan publikum kan framføre sin begeistring over det som foregår:

Det er noen sånne arrangementer der publikum ikke helt har skjønt hvordan det skal være i konserthuset; rockekonsserter der folk står på stolene og hopper opp og ned og sånne ting, som ikke går. Det er jo selvfølgelig ganske slitsomt for oss, for vi er jo ikke helt vant til det [lett latter]. Men altså det er så lite at det er lissom ikke noe problem. Men de også skjønner at det er et konserthus, og de oppfører seg stort sett på en annen måte enn de ville gjort om konserten var på en klubb. Men det er jo alltid noen som ”tar av”. Men jeg syns jo også det er helt greit. Det er jo en rockekonsert, lissom. De må jo kunne få lov til det [lett latter]. Danse litt i midtgangen eller sånne ting.

Forståelsen av omgivelsene er ikke nødvendigvis samsvarende med og styrende på bruken. Meninga som ligger i de fastmonterte stolradene og salen som materielle forutsetninger, er underlagt meninga som ligger i selve bruken av disse. Som deltaker i arrangørinstansen er vakta klar over at publikums forståelse og opplevelse av musikkframføringa som konsertens mest sentrale del, er viktigere enn meninga og forståelsen av salens føringer på framferden. Musikkopplevelsen er mer hellig enn salens hellighet. Men i det øyeblikket helligheten i salen og spilleområdet kan trues av ”utagerende” publikummere, vil vakter sanksjonere framferden ved å fjerne folk som ”tar av” og kanskje prøver å innta scenen før konsertens ”etter”.

5.3 Konsertens mening: Samhandlingsrommet fullført

Menneskesubjektene er sosiale aktører og forholder seg til sine ”andre” i, og gjennom, gjøremål og tilgjengelige materielle forutsetninger som de ser som meningsfulle. I konsertbegivenheten som sosiokulturelt fenomen foregår denne samhandlinga mellom aktørinstanser som har forventninger, ønsker og krav om hvordan ulike framferdsmønstre og materielle gjenstander skal være plassert i tid og rom. Disse materielle og handlingsmessige forutsetningene bærer og inneholder konsertens mening, der de finner sted og tid i konsertens tre faser, ”før”, ”under” og ”etter”. I dette ligger en erkjennelse av at mennesker ikke forholder seg til sin omverden som bare spontant og instinktivt responderende pattedyr, men som tenkende, handlende og reagerende subjekter i meningsfylt samhandling. Ved at aktørene forbereder seg til en konsertbegivenhet, og deltar i denne gjennom ulike gjøremål, er de sammen om å skape en sosial hendelse. Samtidig er de med på å opprette et fellesskap omkring forståelsen av meninger, verdier og normer som regnes for gyldige og viktige for

begivenheten. Konserten er på samme tida eksisterende som en kulturell institusjon og som det synlige og hørbare resultatet av det arbeidet aktørinstansene framfører i tid og rom. Konsertinstitusjonen er både en sosial mulighet og ei realisering idet den ”virkelig-gjøres”.

Men verken dimensjonene menneskene og deres materielle verden, eksisterer uten meninger, verdier og normer, som utgjør den tredje dimensjonen i Samhandlingsrommet. Dette rommet eksisterer bare som en udelelig enhet av faktisk og erfarbar menings-fylt samhandling, og det er denne ”meningsfyllinga” som blir ei forvandling fra ei todimensjonal og diagrammessig måling av mennesker og deres framferd, til Samhandlingsrommets meningsfylte og tredimensjonale helhet.

En sentral gevinst ved å se kvalitativt på samhandling, er at vi ser mennesket som et agerende og reagerende subjekt, som i levet liv forholder seg til meninger, verdier og normer. Mennesker lever og forholder seg til sine andre og sine materielle omgivelser i en meningsfylt virkelighet. Vi lever med ”hver-andre” i både faktiske og symbolske rom og tidsfaser, og ikke bare gjennom kvantifiserbare og ”variablifiserbare” hendelser. Meninger, verdier og normer er ikke en teoretisk abstrakt og åndelig dimensjon, men blir en synlig del av sosiokulturelle fenomener, ved at den virkeliggjøres i samhandling. Å gripe hvordan denne dimensjonen blir til, og bæres, i samhandling, krever at vi forstår forutsetningene aktørene har for å skape konsertbegivenheten ut i fra tilgjengelige handlingsmønstre og materialitet. Dette er ressurser som gjøres gyldige og viktige for at det som finner sted i tid og rom skal bli verdig og rett.

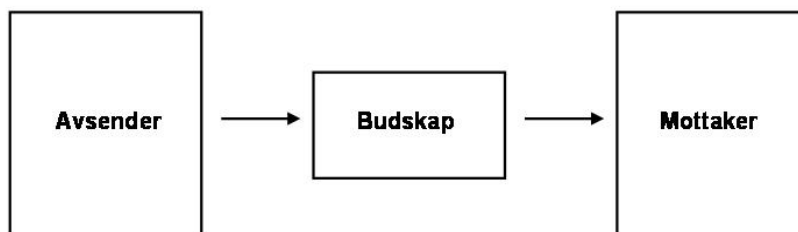
5.3.1 En sosialt betinga forståelse av musikkens mening

Sorokin mener at det er samhandling og materielle fenomener som bærer meningsdelen mellom aktørene i sosiokulturelle fenomener. Meningsfull samhandling er enhver samhandling der påvirkninga som en aktør anvender overfor en annen, har ei mening eller en verdi som legges oppå de reint fysiske og biologiske egenskapene ved de samhandlende personene og egenskapene ved samhandlinga (Sorokin 1947:40, 47). Han ser musikk og andre meningsfulle lyder som spesielt viktige symbolske bærere for meningsfylt samhandling i sosiokulturelle fenomener (Sorokin 1947:52).

Her ligger likevel et paradoks. Hvis en lyd er meningsfull, må ikke noen ha gjort den meningsfull? Noen må ha fylt den med mening? Symbolske bærere virker ikke først og fremst gjennom sine biofysiske egenskaper, men gjennom evnen de har fra symbolske meninger som har blitt festa ved dem. Sorokin mener at musikken, ved sin ”natur”, er godt egna til å framvise og å formidle følelser, stemninger og flyktige sinnstilstander som ikke vil la seg uttrykke verbalt. Han mener at en dyktig pianist slik kan overføre sine følelser til lytterne, ved

at tonenes svingninger fungerer som bærere. Noen lydbølger forårsaker tristhet, mens andre lokker fram en følelse av lykke og glede. En følelsmessig og til dels ideologisk enhet formes slik ut i fra enkeltindividene som utgjør et konsertpublikum (Sorokin 1947:53-54).

Det paradoksale er at bærerne på ett punkt framstilles å kunne overføre mening mellom aktører, slik som i en tradisjonell rørmodell av kommunikasjon (figur 8), samtidig som lyden, som en bærer, allerede er meningsfull, og har meninger festa til seg.



Figur 8: Rørmodell over kommunikasjon. En avsender overfører et budskap/informasjon som så blir mottatt og avlest av mottakeren (etter Shannon/Weaver 1949 som vist hos Vagle m. fl. 1993:59).

Om musikken skal ”lokke fram følelser”, må ikke da følelsene finnes i mottakerne? Og da blir det vel mottakerne som igjen ”fester” ei viss stemning til lydsammensetninga som framføres? Sorokins svar er at symbolske bærere, som over lang tid blir knytta opp mot visse meninger, verdier eller normer, ser ut til å bli en selvoppholdende verdi i seg selv. Meninga som vanligvis forbindes med bæreren, smelter sammen og blir ett med denne. Ofte blir ei magisk påvirkning tilskrevet lydbærere, som ord og visse lydsammensetninger. De blir ”fetisjer”, og betraktes som gjenstander som bærer de følelsene og verdiene de representer. Ei slik ”naturalisering” gjør at de blir sett på som virkelige i seg selv. Billedlig talt ”senker” Sorokin sosiokulturelle fenomener ned i en forståelse av kultur som helheten av meninger, verdier og normer hos de samhandlende, og helheten av bærere som objektiverer, sosialiserer og bærer disse meningene. Det finnes altså ingen samfunnsmessig deltakende personlighet som er bærer, skaper og bruker av meninger, verdier og normer, uten av vedkommende står i forbindelse med en kultur og et samfunn (Sorokin 1947:61-64). Dette peker på det sentrale ved samhandlinga og felles aktørforståelser av konserten som en sosial begivenhet: Konserten finner sted i et samfunn og i en kultur der det er tilgjengelig flere forståelser av hvordan ulike sosiale hendelser og begivenheter foregår. Slike kulturelle forståelser tar aktørene med seg i gjøremålene og omstendighetene i konsertbegivenheten.

5.3.2. Aktørforståelser av meninga med konsertbegivenheten

Aktørinstansene i konserten har ulike gjøremål, og forholder seg som regel greit til hvordan ulike gjenstander og handlinger kan, skal, eller bør brukes i konsertens tre tidsfaser. De fleste forstår hva de skal eller ønsker å gjøre som publikummere, musikere, eller som deltakere i arrangørinstansen. For de to sistnevnte finnes ofte klare og spesifiserte arbeidsoppgaver. Musikere har funnet ut hva de skal spille og hvordan det bør låte gjennom øvelser og prøver på forhånd. Arrangører har spesifisert og fordelt ulike gjøremål til sine instansmedlemmer, som vet hva de skal gjøre, og hvor og når de skal gjøre det. Publikum har òg som regel en klar forståelse av hva de skal være med på. De vet at de må komme seg fram til åstedet for musikkframføringa, at de kanskje trenger billetter, og at det trolig er andre folk til stede med roller i konserten, enten som musikere, arrangørdeltakere eller publikummere, som dem selv.

Ved mange konserthusscener arrangeres pop- og rockekonserter i tillegg til typiske klassiske musikkframføringer. Ei vakt forteller om hvordan det oppleves at forskjellige typer publikum kommer på de ulike konsertene:

Det pleier ikke å være no' problem å få inn folk til konserten skal starte. I tillegg til et lydsignal annonserer vi på høyttalerne at det er ti, og at det er fem, minutter til konserten starter. Folk skjønner jo det, og generelt er publikum flinke til å være på plass til konsertstart. De som kommer på symfoniorkesteret sine konserter er godt trenet, og der går alt på skinner. Det går av seg selv. Men som regel går det greit med andre publikum også. Folk skjønner at de er i et konserthus og ikke på rockeklubb, lissom. De kan disse tingene (...) Når folk kommer for seint, blir de ikke sluppet inn i salen før under første applaus. Mange musikere har sittet og forberedt seg og er veldig konsentrerte. De kunne jo bli satt helt ut om det dreiv og kom folk inn etter de hadde begynt. Det er veldig forstyrrende. Men de fleste skjønner dette og lager ikke no' bråk med det.

Aktørene forholder seg til hverandre ut i fra at de andre òg "skjønner" hva det er som foregår. Ingen har telefonert til samtlige deltakere på forhånd med nøyaktige instruksjoner om hva de skal gjøre, og når og hvor de skal gjøre det. Likevel finnes det en forutgående forståelse om hva som skal skje blant dem som deltar; folk "kan disse tingene". Aktørene viser at de kan handle "sømmelig" i henhold til det de ser som konsertens normer.

Meninga med konserten finnes òg i begreper om hva som bør skje, og publikum har som regel en klar forforståelse av det som skal oppleves, både i forhold til det visuelle og det hørbare. For noen publikummere kan det for eksempel være viktig å kunne se de som spiller:

Det med lokalet kan være veldig forskjellig selvfølgelig, om det er slik eller sånn. Men det er jo noe dritt å gå på en konsert hvor du ikke ser noen ting. Hvis du er på en stor arena og ikke ser, det er alltid dårlig (...) Det er alltid spennende å komme inn å se hva slags plass du får. Jeg liker å stå langt framme, for det er det å ha en viss visuell kontakt. At du kan se at de spiller, det er jo hele poenget. Når det er disse store; at du kan se The Edge gå rundt og spille gitar. Også når han ikke er i kamera på skjermen; at du kan velge sjøl. At du slipper å forholde deg til region til han som har laga videoen eller sånne ting.

Det kan oppleves som viktig å vite hva slags forståelse som er gyldig for hvilke konserter. En annen publikummer forteller at det greieste er å gå på konsert når du skjønner mer av det som foregår:

Jeg har funnet ut at det egentlig er best å være litt "inne i greiene" på forhånd. Jeg syns det er lettere, for da vet jeg hva jeg forventer. Også er jeg mer innstilt på at det er sånn eller sånn konsert, også være med på det lissom. Jeg kan gå på veldig masse forskjellig. Jeg kan gå på Metallica og jeg går og ser i Konserthuset. Men hvis du bare går på rockekonserter og oppsøker rock av en spesiell type som du liker, for eksempel ny og alternativ rock, og bare går på sånne steder som Garage og Mono, da går du og så er du inni den "scenen" hele tida og hører på band som ligner litt på hverandre og sånn. Også treffer du lissom de samme folka igjen, som er med på de samme greiene som du.

Konsertopplevelser blir lettere å hankses med når man på forhånd har en anelse om hvordan begivenheten vil forløpe. Å være "inne i greiene" gjør det lettere å få grep om meninga med det som skjer og det som framføres; altså meninga med konserten og dens ulike tidsfaser.

Musikerne jeg har snakka med i denne studien, har alle fortalt om hvordan en konsert kan oppleves som dårlig. En ting som går igjen er episoder der det forekommer brudd på framferdsmønstrene som forventes fra publikum. Det å sanksjonere uønska framferd er mulig, men det er ikke en del av det som blir forstått som en god konsertopplevelse. En jazzvokalist forteller at:

Det er en vanskelig jobb mange ganger; det å beholde oppmerksomheten. Jeg ser for meg at det mest ideelle klubblokalet må være å ha et lite, ikke så veldig stort rom, hvor folk kan ta med et glass inn og sitte og ha det hyggelig og se rett fram, gjerne i kinoseter. For da er oppmerksomheten rettet mot det som skjer på scenen. Ikke det sosiale samværet, lissom. Og du vet også at hvis det er kommet noen da, som gjerne vil høre, og ikke får høre på grunn av at mange bare skravler, da blir jo det veldig ugreit. For da syns du ikke at du gjør det beste du kan for dem.(...) Det har jo ofte hendt det at du prøver å hysje på publikum og be dem være stille, ikke sant. Også at du er nødt for å gjøre det. Og da blir det jo ofte en veldig vemmelig stemning. Det blir nesten sånn "skolelærergreie" [lett latter]. Og det burde jo lissom være unødvendig, da. Det er jo ikke så særlig moro.

Vi har sett at konsertlokalers interiør og arkitektur er relative i forhold til konserten som samhandling. Den enkelte konserten settes sammen av aktørenes bruk og forståelse av tilgjengelige omgivelser og forventa handlinger. Men derfor kan det være avstand mellom forståelsene av det som foregår hos deltakere i for eksempel publikums- og musikerinstansen. Ideelle omgivelser kan gjøre at musikers egen forståelse av begivenheten blir bekrefta som gyldig fordi framferden til publikumsinstansen oppfattes som fokusert på det som foregår i spilleområdet. Musikere har ønsket om at publikum ikke bare skal forstå musikken, men òg at de skal gi til kjenne at de deler musikernes forståelse av konsertens mening. En fiolinist forteller:

Altså det med publikum: Jeg kan bli skuffa rett og slett, når publikum ikke forstår. Men selvfølgelig så oppfatter de musikken på en annen måte enn det vi gjør. Altså de kommer for å få en både visuell og audiell pakke, og vi er jo ikke interessert i det på samme måte. Vi vil jo bare spille bra, og får en dyp tilfredsstillelse hvis vi gjør det.

Intervjuer: Publikum har jo òg sine forberedelser. De har gjerne kjøpt billetter god tid på forhånd. Så kommer de sammen med noen en stund før konserten, og kan snakke litt og ta seg et glass....

Ja. Drikke litt vin og treffes og sånn. Altså da blir det sånn at for enkelte av dem så blir det bare en jævla sirkusmanesje, ikke sant. Men selvfølgelig, alt er verdt det hvis det bare er tre oppmerksomme i salen. Men jeg syns altså billettprisene er for høye og det tiltrekker seg folk som ikke alltid er lyttere.

Aktørene har ei oppfatning av hvordan andres framferd og forståelse stiller seg i forhold til egen forståelse av konsertbegivenheten. Forståelsen og opplevelsen av en konsert er ulik for den debuterende sangeren og for småbarnsforeldrene som har med seg ei sutrende åtteåring for at denne skal oppdras i den klassiske musikkens ”forsakelse og tro”, og det de ser på som musikalsk dannelse. Slik er dette òg ulikt for bookingsjefen som kanskje har jobba i et år med å få til en konsert med en artist, og for artisten som avbryter musikkframføringa fordi han er for full, og skjeller ut publikum for at de er ”for treige”, før han forlater scenen.

Vi kan likevel finne fellestrekk ved tilnærmingene og forståelsene bak aktørinstansenes ulike forberedelser, ønsker og krav til konsertens forløp og mening. Det fins felles forventninger om at visse gjenstander og visse gjøremål skal benyttes til forventa tider og på forventa steder i hendelsesforløpet i de ulike tidsfasene. Aktørene kommer til konserten fra ulike innganger og på ulike tidspunkt, men finner sine respektive plasseringer i det fysiske og symbolske rommet, alt etter hvilken instans de tilhører. Musikere har tilgang til spilleområdet, men det har ikke publikum. Arrangørene kan være til stede i både spille- og publikumsområdet. Men under musikkframføringa er det bare arrangøraktører med særskilte rolle kvalifikasjoner, som for eksempel lyd- og lysteknikere, som kan opptre kortere tid i spilleområdet.

Det å ”fylle” mening i konserten som helhet, og i plasseringa de ulike handlingene og tingene har i tid og sted, er bundet til en grunnforståelse av konsertens ”hvordan”. Dette ”hvordan” er igjen bundet til samkvemmet mellom egen og andres framferd, og forståelse av meninga med det som foregår. Når folk vet at de er i et konserthus, og ikke på en rockeklubb, betyr ikke det at de forholder seg til to helt ulike fenomener. Det forteller om deres kunnskap om at det finnes mer enn bare en variant av begivenheten ”en konsert”. Det finnes felles tilgjengelige kulturelle forståelser av omgivelser og egne og andres handlinger i konsertinstitusjonen. Aktørene henter fram og benytter disse gjennom å ”lese”, tolke og bruke egne og andres handlinger og de tilgjengelige sosiomaterielle forutsetningene. Gjennom samhandlinga tilføres mening, verdi og normer til framferd og gjenstander som regnes som gyldige for det aktørene forholder seg til som konsertens grunnmønster.

5.3.3. Organisering av forståelse er organisering av mening: skjema og script

Deltakerne i konsertens aktørinstanser bringer med seg forståelser av hva det er som foregår i begivenheten, og hva som er meningsfullt, viktig og verdifullt i handlingene og omgivelsene som framføres og deles i konsertens aktiviteter. For at meningsdimensjonen skal virkeliggjøre konserten som et Samhandlingsrom, må menneskene som aktører kunne ta i bruk og nyttiggjøre seg kunnskapen de har om samhandling og framferd i begivenhetens aktiviteter.

Sosial forståelse og kunnskap om meningsfylt framferd blir ofte omtalt som innlærte ”skjema”. Jean Piaget studerte menneskers intellektuelle utvikling, og la fram at intelligensens vesentligste funksjon er evnen til å forstå og skape strukturer som igjen fører til struktureringa av virkeligheten. Vår ”praktiske intelligens”, eller sensomotoriske intelligens, og utviklinga av vår evne til å forstå omverden, fører til konstruksjonen av ulike ”handlingsskjema”. Disse inneholder all viten og kunnskap vi sitter inne med, og de brukes videre som substrukturer for begrepsmessige og handlingsmessige strukturer. Piaget mener det er naturgitt hos mennesket at vi organiserer tankeprosessene i slike kognitive strukturer. Slike skjema inneholder erfaringa, kunnskapen og tenkemåtene som det enkelte mennesket er i besittelse av, og er rett og slett byggesteiner i tenkninga (Piaget 1969:32-34, Lyngnes/Rismark 1999:51).

Ei anna drøfting av forståelse er begrepet om ”script”. Roger C. Schank og Robert P. Abelson behandler begrepet med bakgrunn i skjemateori. De mener at begrepet om menneskelige skjema har som essens at det finnes sterke forventninger som gjør virkeligheten forståelig. Enhver teori om kunnskapsstruktur må gi sin tilslutning til at det finnes særskilte ”innholdsskjema” (Schank/Abelson 1977:10). Schank og Abelson ser scriptet som en standard hendelsessekvens som fungerer som vår slutningsevne. Scriptet er en struktur som skildrer sekvenser av hendelser som er høvelige innen en viss kontekst, og det tar hånd om stiliserte hverdagslige situasjoner. Slik er det en forhåndsbestemt og tilnærma uforanderlig sekvens av handlinger som definerer velkjente situasjoner. Dette gjør det mulig å referere til objekter som opptrer innenfor scriptet som om disse skulle ha vært nevnt tidligere. De introduserte objektene vil da omtales i bestemt form, fordi scriptet implisitt allerede har introdusert dem selv; ”*Vakta fant plass til meg. Vokalistene var dårlige.*” Hvert script er videre assosiert med et antall ”roller”. Om ikke en aktør har blitt spesifikt nevnt når et særskilt script hentes fram, er likevel aktørens tilstedeværelse forventet. Et script må skildres fra synsvinkelen til ei særskilt rolle, for eksempel restaurantgjesten i forholdet til kelneren (Schank/Abelson 1977:41-42).

Menneskelig forståelse er i stor grad scriptbasert, og for å kunne forstå handlingene som utspiller seg i en gitt situasjon, må en person ha vært i en liknende situasjon tidligere.

Forståelse er òg basert på kunnskap, og andres handlinger vil virke fornuftige bare i den grad de er del av et lagra handlingsmønster som er erfart tidligere. Schank og Abelson peker på at scriptene er ment å gjøre greie for den spesifikke kunnskapen folk sitter inne med, og at forståelse slik er en prosess der folk jamfører det de ser og hører med forhåndslagra grupperinger av handlinger som de allerede har opplevd. Ny informasjon forstås på bakgrunn av gammel informasjon, og å kjenne den overordna intensjonen bak ei handling, er det samme som å forstå handlinga (Schank/Abelson 1977:67, 75).

Med bakgrunn i begrepene om skjema og script kan vi si at forståelsen aktørinstansene har med seg når de deltar i konserten, er basert på den kunnskapen de har om hvordan en slik begivenhet skal foregå. Deltakerne må kunne forutsi hva som skal skje, og for å kunne forutsi, må det finnes kunnskap om hvordan hendelser er sammenkobla (Schank/Abelson 1977:78). Musikere, arrangører og publikummere forteller om ønsker og forventninger til hvordan konserten skal foregå; hva som helst skal skje, hvor og når. De forholder seg til at konserten har et overordna script, og at visse hendelser nesten automatisk vil finne sted og tid. Selv om aktørene er plassert ulikt i tid og rom i forhold til forberedelser og gjøremål, har de en felles forståelse av et slikt overordna ”strukturscript” for begivenheten (Frønes 2001:104).

Vi lærer tidlig å forholde oss til at estetisk prega gjøremål og gjenstander kan bæres fram for andre som kan sanksjonere dette som kunst. Alle opplevelsene av slike foreteelser gjør at vi lærer hvordan en konsert gjøres. Og etter hvert utvides skjemaene våre, og vi opparbeider oss flere tilgjengelige scriptforståelser med klare ”detaljscript”, eller ”instrumentelle script”. Slike script består av detaljerte handlingssekvenser med mindre muligheter for forandringer (Frønes 2001:104, Schank/Abelson 1977:65).

Både fiolinisten og jazzvokalisten reagerer negativt på framferd som bryter med det de oppfatter som en gyldig og riktig konserthendelse. De vil musisere og oppleve at: *”Folk får noe ut av det. At det blir en slags spirituell greie”*. Eller: *”Ingenting slår konserten; det er noe spennende med den angsten, så jeg blir skuffa når publikum ikke forstår”*. Men de vet samtidig at de må leve med at de ikke kan kontrollere forståelsen til andre aktører, fordi publikum vil gjøre krav på den framferden som er gyldig og tilgjengelig i sine egne scriptforståelser av konserten. En publikummer skildrer en god konsertopplevelse:

Det er det at alt klaffer; gode venner; et yndlingsband; du har billetter og sånn. Eller bare at man er i så utrolig godt humør i utgangspunktet fordi man gleder seg så mye til å se yndlingsbandet spille [lett latter]. Og man vet; ”Å! Jeg skal sammen med de og de vennene. Og vi skal se det og det bandet”. (...) Også er jeg nøye med å ikke gå med t-skjorte med det bandet som spiller, men med en som likevel er sånn at folk ser: ”Å! Det bandet der er jo også dritkult”.

Forutsetningene for å være på konserten er ulike for aktørinstansene. Men under forståelsene av konsertens meninger ligger et felles grunnleggende strukturscript som gjør at konsertbegivenheten kan forløpe uten iøynefallende avvik og åpne konflikter. Konsertens deltakere samler sine forståelser av det de er med på omkring at gjøremålene, og gjenstandene som brukes, skal finne rett sted og tid i forhold til konsertens ”før”, ”under” og ”etter”.

Konsertens ”hvordan” refererer til et strukturscript som alle aktørene kan være sammen i. Publikummeren vet at noen har stelt i stand, at noen har øvd og skal spille, og at andre skal ta del som tilstedeværende lyttere. Avvikene i de forskjellige aktørsriptene er ikke mer konfliktpotente enn at de har tilgjengelige handlinger som kan sanksjonere og påvirke andres personlige script. Vakter fra arrangørinstansen kan stanse noen som ivrig prøver å komme opp på scenen for å kysse vokalisten. Publikum kan applaudere, mer eller mindre, eller stille seg lengre bak i lokalet for å drikke øl og snakke. Ingenting av dette hindrer likevel konsertens grunnleggende struktur som et sett av forventet tids- og rommessige omgivelser omkring ei intendert musikkframføring. Men når publikummeren setter spørsmålstegn ved hva som egentlig foregår, og ikke lengre ser på begivenheten som meningsfull, vil det personlige scriptet kunne inneholde handlinga ”å forlate lokalene”:

Det er jo totalt meningsløst å plutselig oppdage at du egentlig er så å si stengt inne i en betongbunkers og alt er bare støy. Det er masse rare folk der og du har betalt lissom et par hundre spenn for det! Da tenker du at dette er ikke rette måten å tilbringe en torsdagskveld på. Sant, du har ikke muligheten for å bli grepet.

Men om alle i publikum brått går hjem, eller om vokalisten dras ned fra scenen av fansen og skader seg slik at hun ikke kan fortsette, vil selve konsertens strukturscript trues.

En forståelse av konsertens grunnleggende meningsdimensjon er felles for alle aktørene. Konsertsriptet inneholder sammensetninga av hvordan de ulike aktørinstansene forventes å handle med ulike tilgjengelige materielle ressurser i forhold til konsertens grunnleggende tidsfaser. Dermed er heller ikke rockeklubbens og konserthusets ulike arrangementer forskjellige, annet enn i overbygninga; i tilgangen til og fordelinga av ulike materielle og handlingsmessige ressurser. I basis har de en grunnleggende struktur som aktørene forholder seg til og forstår, ved at de har internalisert opplevelser av liknende handlinger og gjøremål med ei felles oppbygning; å delta ved framføringa av estetiske objekter.

5.3.4. Organisering av forståelse er organisering av mening: rammer

Deltakerne i aktørinstansene samarbeider om å opprette mening og forståelse gjennom nærværet til at handlingene gjennomføres under forventa omstendigheter. Med sine ulike knipper av arbeidsoppgaver har de både ansvar og evne til å arbeide fram et felles syn på konsertbegivenheten. Scriptbegrepet skildrer hvordan forståelsen av mening i sosiale hendelser lagres i bevisstheten vår. Men hva er det da som konkret gjør at vi kan ta fram de rette detaljscriptene på rett tid og sted? Hvordan blir handlinger og materialitet omgjort til meningsfylte bærere? Som en praktisk forståelse av omgivelsene, må framferden i konserten ta til på rett sted og tid, og de rette normene må etterleves og utøves av aktørene. Vi har sett at aktørene er kunnskapsrike i forhold til å forstå og å forholde seg til tidsfasene i konserten. Det interessante er altså hvordan konsertens materielle og handlingsmessige struktur konkret iverksetter en høvelig framferd i begivenheten. Spørsmålet ”Hva er dette som skjer her?” trenger ”kjøtt på beina” i forhold til koblinga mellom det sosiomaterielle og det treige handlingsfeltet, og den påvirkinga det har på aktørenes synlige framferd i konserten som et Samhandlingsrom.

I tillegg til script er ”rammer” et begrep som brukes om organisering av forståelse og erfaringer. Det er òg en vanlig metaforisk tenkemåte i hverdagsspråket, noe som gjenspeiles i et par utsagn fra ledere for to konsertscener:

- Vi vil skape en atmosfære. Det er ingen felles ramme omkring alle konserter. Hver artist trenger et opplegg som på best mulig måte formidler kjernen og essensen i musikken.

- Vi vil skape en ramme omkring hele konsertopplevelsen. At folk som kjøper dyre billetter kommer og får en okei kveld; at de koser seg og går fornøyde hjem. At artistene tenker: ”Her vil vi gjerne komme igjen”.

Med det de har tilgjengelig av materielle og personalmessige ressurser, ønsker lederne å arbeide fram høvelige forutsetninger for at musikkutøvere og publikum skal få de beste mulighetene til å få virkeliggjort og gjennomført sine forståelser av konsertbegivenheten. De ønsker å arbeide med det Goffman kaller ”primære rammer”. Mennesker som gjenkjenner en spesiell hendelse, vil hente fram et slikt primært rammeverk rundt hendelsen. Dette fungerer som et tolkingsskjema som kan gi en grunnleggende forståelse av det som skjer. Primære rammeverk består av å tilrettelegge det ellers meningsløse aspektet ved det som foregår til noe som er meningsfylt. Rammeverkene varierer etter graden av organisering, og gjør det mulig for brukeren å lokalisere, oppfatte, identifisere og å navngi et stort antall konkrete hendelser. Selv om enkeltaktøren ikke er klar over organiseringa, eller kan gjøre rede for den, er ikke det noe handikap i forhold til det å tilegne seg og å forstå denne (Goffman 1974:21).

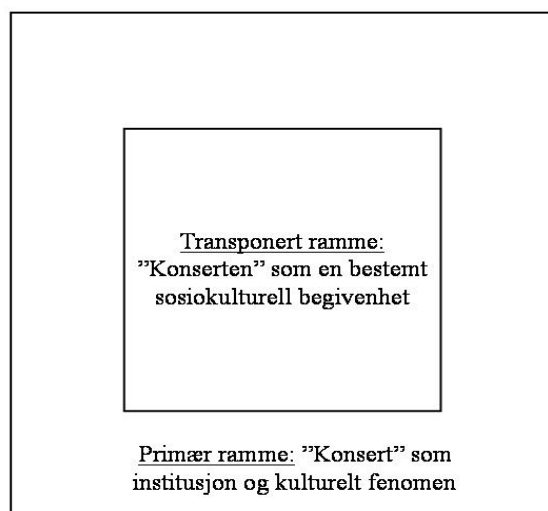
Gregory Bateson drøfter rammebegrepet som først og fremst et psykologisk begrep. Ei psykologisk ramme er, eller grensesetter, en klasse eller et sett av budskap eller meningsfulle handlinger. Og som sosiale aktører antar vi at den psykologiske ramma har en viss grad av faktisk eksistens (Bateson 1972:186). Goffman gjør rede for rammebegrepet i forhold til framferd og konkrete sosiale begivenheter, og viser at rammeverket ikke bare eksisterer i sinnet til folk. Det samsvarer med en måte en sosial aktivitet er organisert på: De organisatoriske premissene for hva det er som foregår er aktivitetens ramme (Goffman 1974:248). Ei ramme gir mening til det som foregår, og setter standarder for hvordan det er normalt eller høvelig å oppføre seg. Men hva som er passende oppførsel kan være forskjellig for ulike typer deltakere i samme ramme (Album 1996:22).

I forhold til konsertbegivenheten og aktørenes scriptbaserte forståelse av det som skjer, er Goffmans tilnærming interessant. Ei ramme, som en pågående aktivitet, vil ha det han kaller en "toneart", eller "key". Det er mulig å endre toneart ved et sett av konvensjoner som gjør at en allerede meningsfylt aktivitet blir transformert og omdanna til noe som har mønster fra aktiviteten, men som deltakerne likevel betrakter som å være noe helt annet. Å endre toneart forklares vanligvis med begrepet "transponering". Transponeringa skjer ved "signaler", eller "cues", som er tilgjengelige for å befestes når transponeringa skal begynne, og når den skal stanse. Disse vil fungere som "markører" som viser hvilket tidsrom den transponerte aktiviteten gjelder innenfor. På samme måten fins òg "rom-markører" som viser sted, altså hvor den transponerte aktiviteten foregår i hendelsen (Goffman 1974:43-45).

Markørene markerer konsertens Kronostopos og tydeliggjør overgangene inn i ei ny gjeldende ramme. Ulike handlinger og artefakter er da bærere av den nødvendige meninga som tilføres situasjonen for at de pågående rammene og det gjeldende scriptet skal være tydelig for alle aktørene. Goffman peker på at den transponerte ramma alltid vil være basert på definisjonene av den primære. Konvensjonene fra denne må fremdeles være til stede for at det skal være noe innhold å transponere. Slik er det høvelig å betrakte hver ny transponering som at det blir lagt et nytt lag, et nytt segment, til aktiviteten, og transponeringa er ment å skulle få alle deltakerne til å ha samme oppfattelse av hva det er som foregår. Selve den fokuserte aktiviteten, den som "griper" deltakerne, er det innerste laget, den indre ramma. Den ytterste kanten av ramma forteller om hva slags status aktiviteten har i den virkelige verden. (Goffman 1974:78, 82-84).

På denne måten vil den ubestemte forma "en konsert" være den primære ramma, som en samfunnsinstitusjon og som et grunnleggende strukturscript. En konsert er et forventa sett av hendelser, og kan tilrettelegges på ulike måter, enten med tanke på publikum, eller med

tanke på artistene. Den transponerte ramma vil være den faktiske ”konserten” i bestemt form. Dette er konserten som en faktisk hendelse, der samhandlende mennesker møtes omkring en forventa aktivitet i omgivelser de forholder seg til som meningsfulle. Det er den syn- og hørbare aktiviteten som finner sted og tid. Figur 9 viser ei skisse av dette forholdet:



Figur 9: *Konsertfenomenet som et rammeverk bestående av ei primær institusjonell ramme, med ei indre, transponert ramme der den faktiske aktiviteten finner sted og tid.*

Figuren viser hvordan konserten som empirisk hendelse blir liggende ”inni” den primære; konserten som institusjon. Konserten foregår med bakgrunn i aktørenes forståelse av begivenhetens plassering i en omliggende samfunnssammenheng; den omliggende ”verden”.

Introduksjonen og iverksettelsen av ei ny ramme foregår konkret ved hjelp av markørene, og konserten som begivenhet i tid og rom blir tydeliggjort av mange slike. Goffman forklarer at kollektivt organiserte sosiale aktiviteter ofte på denne måten er markert ut fra den pågående ”strømmen” av omliggende hendelser, ved hjelp av at markørene er grensesettende. Disse kan omtales som tidsmessige ”åpnings-” og ”lukkingsmarkører” og bindende rom-markører. (Goffman 1974:251-252). Eksempler på tids-markører er konserthusets lydsignal som markerer at musikkframføringa tar til om ti minutter, eller lyset som kommer på i salen etter siste ekstranummer, for å markere at musikkframføringa nå er kommet til ende. Rom-markørene kan være det fysiske skillet som scenekanten skaper mellom spilleområdet og publikumsområdet, eller bygningen som rommer lokalet og slik definerer et ”innenfor” og et ”utenfor” i forhold til konserten som den bestemte fokuserte begivenheten.

5.3.5 Markørenes innramming av konsertens tidsfaser

I drøftinga av rammebegrepet peker Goffman på at bruken av markørene står helt sentralt når aktiviteten som skal finne sted er ”skjør” eller ”sårbar” i forhold til hvordan den skal defineres, og når aktiviteten i seg selv kan skape spenninger i rammeverket (Goffman:1974:255). Alle aktørinstansene ønsker å forsikre seg om at det de er med på er meningsfullt som en konsert. Med bakgrunn i at konserten forventes å ha et visst tids- og hendelsesforløp, vil markørene trygge aktivitetene som finner sted rundt musikkframføringa, og lede aktørene gjennom konsertenens tre tidsfaser.

Når lederne forteller om at de er opptatt av rammene omkring konserten, så kan vi se det som at de refererer til rom- og tidsmarkørene. Den ene er opptatt av kunstnerne. Musikere og artister har ulike krav og behov i forhold til garderobes og bespisning, lyd- og lysanlegg, og øvings- og prøvetid. For at konserten skal få sine rette rammer, må disse forholdene legges best mulig til rette. Slik sikres det at musikken kan framføres på en måte musikerne mener er riktig. Den andre lederen snakker om publikum. Det er viktig at publikummeren skal få muligheten for en god konsertopplevelse, ved at fasiliteter ved lokalene, og tjenester fra arrangøren, er med å bidra. Publikum må greit kunne finne fram til hvilke steder som er publikums- og spilleområder, og når konserten og musikkframføringa tar til, og når den er over. Samhandlinga og forståelsen av mening i konserten er synlig gjennom hvordan publikum ter seg i forhold til rom- og tidsmarkører som aktørene i arrangør- og musikerinstansen tilrettelegger gjennom handlinger og bruk av materielle forutsetninger. Arrangøraktørenes tilstedeværelse, konsertlokalets rom og gjenstander, og ulike lyd- og lyssignal setter i gang gjøremål som markerer starten og avslutninga på musikkframføringa i konsertens ”under”. To konsertobservasjoner kan illustrere dette:

- Det er om lag ti minutter til konserten skal begynne. Det er mye folk i salen. Nå går det første lydsignalet i foajeen, og strømmen av folk er jamn gjennom dørene til salen. Folk går rolig. Noen snakker sammen underveis. Inne i salen står man og snakker, går og snakker, leter etter plass, eller sitter. Musikerne er på plass på podiet. Det er lys i taket i salen, som under prøvene på dagtid. Musikerne sitter og småspiller, hver for seg. Ingen i publikum er særlig opptatt av det som foregår. Musikerne ”spiller for seg selv”. Publikum er sittende, retta mot scenen som det naturlige fokuspunktet. Konsertmesteren (fiolinisten som sitter nærmest det lille podiet der dirigenten skal stå) reiser seg, og musikerne stanser å spille. En oboist spiller ei tone som fiolinisten gjentar. Han stemmer litt og så stemmer alle musikerne seg inn mot hans tone. Når dette skjer, blir publikum straks mer stille og alle setter seg. Lyset i salen blir skrudd av. Nå er alle stille, og det kommer inn to personer; en solist og en dirigent. Alle klapper. De to bukker mot publikum én gang, og stiller seg raskt opp. Det er helt stille noen sekunder. Dirigenten løfter armene, gjør en armgest, og orkesteret begynner å spille.

- Artisten annonserer at de skal spille siste låta. Denne varer i nesten ti minutter. Alle i bandet får spille soloer, og etter hver solo sier artisten navnet på musikeren, som mottar applaus fra salen. Lysteknikeren blinker med lysene i takt med markeringer i musikken. Når siste melodien er ferdig, er det kraftig applaus og jubel. Musikerne bukker og artisten sier navene deres igjen. Så går de ut fra scenen, men applausen, plystringa og tilropene fortsetter. Lyset på scenen dempes. Noen få i salen begynner å gå mot døra ut fra salen. Etter et drøyt minutt med taktfast klapping og tramping, kommer trommeslageren fram, til stor jubel. Han tar mikrofonen: "Do you want some more?" Folk roper "Yeah/ja!" Etter litt kommer de andre musikere fram. En av dem tar en mikrofon og presenterer artisten, som så kommer inn på scenen. Han sier: "We love you!" De begynner på en ny sang. Denne varer i fem minutter, og ender igjen opp med at de enkelte spiller korte små soloer etter tur. Etter soloen forlater de scenen og vinker til publikum, som applauderer. Så er det bare artisten, en bassist og trommeslageren igjen. Etter et par minutter stanser de å spille, og lysene stopper å blinke. Folk applauderer kraftig, plystrer og hoier. De tre bukker, og går ut fra scenen. Denne gangen stilner applausen, som om publikum vet at det ikke lenger nytter å få orkesteret opp. Noen "prøver" likevel, men i løpet av femten, tjue sekund dør applausen ut. De fleste går mot utgangsdøra. Lyset i taket skrus på, men noen blir stående igjen foran scenekanten å snakke. Det er ikke lengre musikk på lydanlegget. Noen vakter har begynt å rydde.

Når musikere ankommer et lokale der de skal framføre musikk på et avtalt tidspunkt, vil de raskt begynne å gjøre klar spilleområdet. Lokalenes arkitektoniske og interiørmessige utforming vil utgjøre permanente rom-markører. Det kan være en utekonsert, der kanskje bare en midlertidig oppbygd scene viser skillet mellom publikums- og spilleområde, eller en konserthusscene med faste stoler i en sal som er et separat rom i bygget. Det kan òg opprettes andre rom-markører i tillegg til de permanente. Ved en gratis konsert i en skolekantine kan spilleområdet markeres ved at det settes opp notestativ, noen krakker og kanskje en enkelt mikrofon i en del av rommet. På rockeklubben er det gjerne bygd opp et podium i enden av lokalet, med et fast installert lyd- og lysanlegg som skal benyttes. I den grad det er avtalt, eller er tilgjengelig tid, får musikere prøve ut hvordan de vil opptre i spilleområdet for at musikken skal framføres best mulig.

Gjenstander som skal fungere som tidsmarkører, kan òg være permanent etablert i lokalene. Et høyttaleranlegg i publikumsområdene skal formidle nødvendig informasjon til publikum om når musikkframføringa starter, og personer i aktørinstansen bruker lysanlegget i salen til å markere hvilken aktivitet som skal begynne. Lys er en viktig markør, skriver Goffman. Det er et materielt fenomen som bærer mening og forståelse til aktørene i den sosiale hendelsen om en gitt eller forventet framferd (Goffman 1974:259). Ansatte i et konserthus sørger for at lamper er skrudd på i vestibylen og i foajeen, før dørene låses opp og publikum slipper inn. Og en scenearbeider skal skru av lyset i salen rett før dirigenten og solisten går inn på scenen. Alt etter hvilke krav musikere og artister har til lysforhold, kan en lystekniker klargjøre lyskastere med farga lys som skal lyse opp scenen under musikkframføringa.

Gjennom ei klar arbeidsfordeling samarbeider musikere og aktører i arrangørinstansen om å definere og klargjøre de tilgjengelige gjenstandene og omgivelsene som riktige og høvelige for det som skal foregå. Tilrettelegginga av romlige forhold og ulike gjenstander, som lyskastere og lydanlegg, blir potente rom- og tidsmarkører, som skal forstås som meningsfulle for musiker- og publikumsinstansen. De ulike aktørene vil opptre på en måte som møter både egne og andre aktørinstansers forventninger, både med bakgrunn i egen forståelse av begivenheten, og ved hjelp av markørenes plassering i tid og rom. Summinga av stemmer i konsertsalen forsvinner når lyset i salen skrus av ved det forventa tidspunktet. Jubelen øker når det farga lyset skrus på for fullt på scenen i rockeklubben, og artisten stiger inn i spilleområdet og blir det fokuserte punktet i begivenheten.

Markørene sørger for at ei ny ramme kan opprettes og en transponert aktivitet kan ta til. Med base i ei underliggende ramme settes den nye opp, ved at markørene kaller fram den rette transponeringa. Det skjøre aspektet ved konsertbegivenheten ligger i at deltakerne må sikres at lydsammensetninga som fokuseres blir oppfatta som musikken som skal utgjøre konsertens innerste meningsfylte ramme; konsertforløpets "under". Når musikerne i et symfoniorkester sitter og småspiller i spilleområdet før musikkframføringa tar til, skal ikke dette oppfattes som konsertens fokuserte musikk. Lyset i salen er på, og det er et kvarter igjen til det annonserte tidspunktet. Selv om de sitter og ser i notene og spiller, så spiller de for seg selv, og ikke sammen; de varmer opp og øver. Når så lyset dempes og to personer kommer inn på podiet, markeres den innerste ramma; selve musikkframføringa. Åpningsmarkørene til ramma som rommer musikkframføringa som konsertbegivenhetens sentrum, er lysbruken, ankomsten til sentrale aktører i spilleområdet, og armgestene til den som er dirigenten. Markørene er de meningsfulle signalene som kaller fram en felles forståelse av at ei ny ramme blir oppretta.

Det som setter opp ei ny ramme for aktørene er at de forventa handlingene og materielle gjenstandene i de rette omgivelsene opptrer på rett sted og tid i hendelsesforløpet. Døra eller porten som åpnes til lokalitetene som rommer publikums- og spilleområdet markerer at "en konsert", som kulturelt fenomen, nå kan virkeliggjøres og bli til den faktiske "konserten". Når billetten vises til vakta i inngangen, opprettes en ny virkelighet ved konserten, og selve handlinga "visning av billett" gis ei mening av begge aktørene innenfor den eksisterende konsertramma: For vakta, ved at denne slipper inn en som skal opptre som publikummer, og som viser billetten som en gyldig rett til sin rolle. For publikummeren, ved at billetten aksepteres og at den ønska statusen som publikummer blir stadfesta. Handlinga sikrer en felles definisjon av hva det er som skjer, og derfor av hvilken ramme som gjelder.

Inne i lokalet kan publikummeren forholde seg til at flere andre mennesker setter seg eller stiller seg opp foran et markert spilleområde. I denne ramma fins ulike gjenstander som instrumenter og høyttalere, stoler og bord, og kanskje salg av drikkevarer. Disse er romlige markører, og er med på å markere hva som skiller publikums- og spilleområdet. Når salen begynner å bli full, og teknisk personell beveger seg raskt over scenen, forstår publikum at ennå ei ramme snart skal opprettes; musikkframføringa.

5.3.6 Script og rammer bærer mening sammen

Rammebegrepet gir en mulighet for konkretisering og virkeliggjøring av strukturscriptet som gjelder for konserten. Det gir scriptbegrepet "kjøtt på beina". De synbare og hørbare markørene signaliserer hvor i hendelsesforløpet man er, og hvordan man kan opptre som aktør. De episodiske konvensjonene i det gjeldende scriptet stiller til rådighet hvordan en aktør, som skal innta en gitt rolleposisjon, kan vise at vedkommende faktisk gjør sin aktørrolle (Goffman 1974:257-258). De ulike gjenstandene og aktørenes handlinger er plassert i sted og tid, i og omkring konsertbegivenheten, og disse oppretter rammer idet de blir forstått som markører til nye delaktiviteter i det forventa hendelsesforløpet. En lyskaster eller en armgest bærer ingen mening i seg selv. Men bruken, og forståelsen av bruken, tilføres å ha mening når disse opptrer på rett sted og tid i konserten. Dette stadfester det forventa scriptet, og markerer ei gyldig ramme i forhold til den pågående aktiviteten.

Om en støvsuger står plassert på scenen, kan publikum erklære den som en ugyldig gjenstand innenfor ramma "inne-i-salen-rett-før-konserten-starter", som regulerer framferd og bruken av gjenstander. Men de kan òg tilføre et nytt detaljscript til konsertscriptet: "En-konsert-kan-òg-inneholde-musikkframføringer-som-inkluderer-spilling-på-en-støvsuger". Slik kan vi først misforstå transponeringa. Vi kan se visse markører som bærere, som er meningsfulle for oss umiddelbart: "*Det der er jo en støvsuger, jo!*" Men bare til det eventuelt blir avslørt at markørene bar på ei anna mening enn den vi antok (Goffman:1974:311). Når aktørene på scenen forholder seg uanfakta til støvsugeren, og når en musiker faktisk bruker den til å spille på, forstår vi at den bar på ei anna mening enn den vi først antok.

Goffman poengterer at alt som foregår i en tolka og organisert sosial strøm må ha sitt grunnlag i materialitet. Han knytter seg opp til forståelsen av det materielle som et handlende "tredje", et Tertius, og skriver at en status som deltaker òg inkluderer statusen til objekter som blir behandla som å være innen ei oppsatt ramme; de er altså medagerende (Goffman 1974:224, 285). Åpenbare handlinger og materielle forutsetninger bærer meninga med det som skjer i og omkring konserten, fordi aktørene forholder seg til dem som meningsfulle. Det

er nettopp i samhandlingsprosessen mellom aktørene og det materielle at meninga tilføres. Når det foregår en siste lydsjekk av bassgitaren med publikum i salen, er ikke dette meningsfylt som konsertens musikk for publikum. Lyden blir gitt mening som nettopp bare en siste lydsjekk, fordi den opptrer i tidsfasen ”før”, og dermed utenfor musikkframføringa som den innerste ramma. Handlinga blir tilført mening som en markør på at: ”Nå kommer snart den innerste ramma”. Den blir en utløsende motivator, som forbereder publikum på neste episode i scriptet. Lyden fra bassgitaren har ingen mening i seg selv. Det er tida og stedet, innenfor ramma og det gjeldende scriptet, som gjør at de som er til stede gir mening til lyden. Når det samme instrumentet og de samme tonefrekvensene brukes på samme sted fem minutter seinere, har det blitt oppretta ei ny ramme. Denne inneholder muligheten for at aktørene kan tilføre musikalsk mening til bruken av instrumentet og resultatet av bruken; skaping av musikk.

Rammenes åpnings- og lukkingsmarkører viser hvor i konsertbegivenheten en ny aktivitet tar til, og hvor den slutter, i forhold til konsertscriptets hovedfaser ”før”, ”under” og ”etter”. Men markørenes eksistens og effekt er avhengige av at aktørene ser på dem som meningspotente. De må kunne tilføres ei gyldig mening innenfor ramma, og i henhold til den scriptforståelsen som er tilgjengelig. Edward Cone skriver at musikk trenger rammer for at den skal bli separert den fra de eksterne omgivelsene. For musikken og komposisjonen er denne ramma stillhet. Derfor venter sangeren til de sent ankomne har satt seg og de hostende har stilnet, og derfor hever dirigenten sin pinne (Cone 1968:16). Ei oppretta ramme er basen der ei ny ramme plasseres ”oppå”. Konserten og musikkframføringa blir beskytta ved at det foregår et samspill mellom aktørenes forståelse, både av markørens gyldighet i forhold til de pågående aktivitetene, og i forhold til den meninga som markørene blir tilkjent. Når rammene opprettes, gir de en ny og forhøya dimensjon til fenomenet ”konsert”. En publikummer forteller at:

Det er jo en ekstra dimensjon det å sitte i salen og være til stede. Det er det. Jeg får musikalske opplevelser når jeg hører på plater eller ser på en DVD også, men da ser jeg dem jo ikke på samme måten. Og det er jo også en dimensjon selvfølgelig; når du ikke ser de. Å være der forhøyer musikkopplevelsen på en måte.

Selve ”konserten” blir et sosiokulturelt fenomen og et samhandlingsrom der mennesker er sammen om å tilføre meninger, verdier og normer til åpenbare handlinger og materielle fenomener som bærere. Det grunnleggende strukturscriptet i konserten blir virkelig i tid og rom. Lydsammensetninga, som aktørene i utgangspunktet vil forstå som musikk, blir omgitt av en reell dimensjon av sosial samhandling og sosiomaterielle fenomener.

5.3.7 Ramme på ramme i tidsfasene, og strengere script

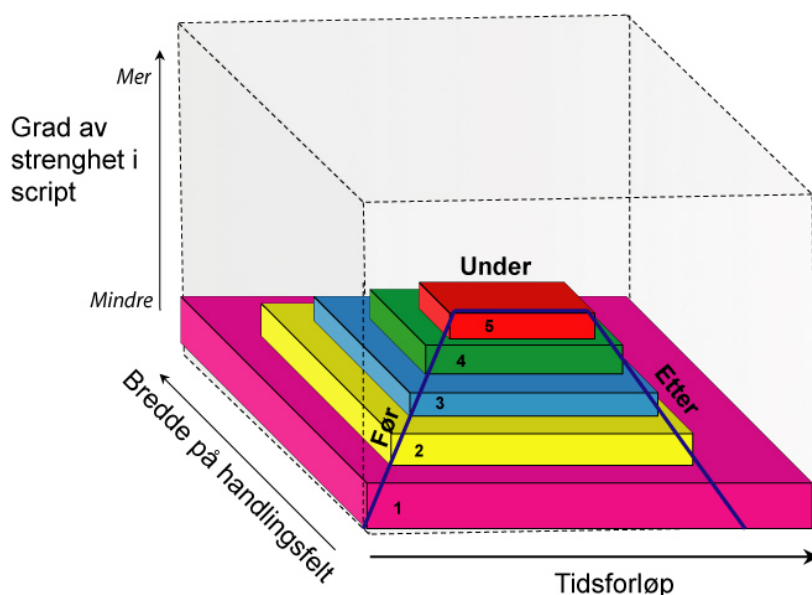
Scriptbegrepet dreier seg om hvordan vi forstår ulike situasjoner som et samla sett av visse handlingssekvenser. I et situasjonsscript er noe forventet å foregå på et visst sted til ei viss tid i den aktuelle situasjonen. Instrumentelle script skiller seg fra slike situasjonsscript, ved at foranderligheten er mindre. Rekkefølgen på hendelsene er rigid, og hver hendelse i scriptet må gjennomføres (Schank/Abelson 1977:65). Vi kan si at slike instrumentelle script framstår som mer strenge. I konsertens grunnrammer er mulighetene for ulike gjøremål mange. Du kan komme til konsertlokalet sammen med noen, eller aleine. Du kan stå og snakke, gå rundt og titte, eller bare sitte stille og vente på at konsertens musikkframføring skal begynne. Nye rammer transponerer aktiviteten ved at ulike markører viser hvordan en ny forståelse av aktivitetene i begivenheten har særegne meninger og verdier. Men her er òg mulighetene for ulike framferdsmønstre færre. Frønes skildrer det instrumentelle scriptet som et ”detaljscript”, som kan graderes i forhold til hvor strengt det er (Frønes 2001:105). Når man er nær det som skjer i spilleområdet, er mulighetene mindre for gjøremål som går utover rammas konvensjonelle handlingsmønstre. Under en konsert gjorde jeg ei slik erfaring:

På en konsert med bandet Hellbillies stilte jeg meg opp cirka midt i konsertlokalet. Omkransa av hoppende, jublende og dansende publikummere stod jeg rolig og fulgte med på det som skjedde på scenen. Plutselig kom ei jente bort til meg. Hun ropte til meg gjennom den høye musikken at; ”jeg måtte ikke stå og se så jævlig sur ut”. Plutselig fatta jeg at min framferd ikke stemte overens med hva de andre rundt meg dreiv på med. Jeg trakk meg derfor tilbake, og stilte meg bakerst i lokalet, ved baren. Der stod det òg andre aleine, som tydelig bare lytta til musikken.

I salen i konserthuset er hele rommet låst i forhold til framferd og oppmerksomhet. Stolene er romlige markører av hvilke rammer som gjelder her inne på ulike tidspunkt, og det er tilgjengelig sanksjoner mot folk som sitter og snakker, reiser seg opp, eller begynner å spasere rundt for å titte på lokalet. Slik er det òg i pop- og rockekonserten. Det detaljscriptet som de fleste av aktørene så på som gjeldende for Hellbillieskonserten, ga ikke rom for synlig ”analytisk distanse”. Men ved å fjerne meg fra det symbolske rommet som eksisterte nær spilleområdet, blei en slik framferd tilgjengelig. Opplevelsen av hva det er som markerer faktiske og symbolske rom, spiller inn på hvor streng aktørenes scriptforståelse er. Generelt går det an å si at jo nærmere den innerste ramma, konsertens ”under”, man befinner seg, dess strengere vil scriptforståelsen være. Å snakke i mobiltelefon mens man er på jazzkonsert, kan bli negativt sanksjonert ved stygge blikk eller tiltale. På jazzklubben *Ronnie Scott's* i London er det plassert tydelige skilt på hvert bord. De informerer om at dersom andre gjester på noen måte forstyrrer din opplevelse av musikken som framføres, må du ikke nøle med å ta kontakt med staben. Arrangøren verner om det sentrale ved begivenheten som finner sted og tid, ved å

tilby en direkte og negativ sanksjon overfor de som ikke aksepter og viser forståelse for strengheten i det gjeldende detaljscriptet.

Modellene som er vist tidligere i figur 4 og 9, skildrer henholdsvis tidsfasene i konsertens hendelsesforløp og transponerte rammer som liggende inni primære og forutgående rammer. Disse kan kobles sammen med graden av strenghet i scriptforståelsen i en ny modell:



Figur 10: Modell av konsertbegivenheten som en tredimensjonal sammensetning av rammer(1-5), konsertens tidsforløp i tre ulike faser (blå strek), bredde på handlingsfelt og grad av strenghet i rammenes gyldige scriptforståelse.

Figur 10 viser hvordan ei nye ramme legges oppå en foregående. Utgangspunktet for figuren er en klassisk konsert i et konserthus. Den grunnleggende ramma ”konsert” (1) har en viss situasjonell scriptforståelse som inneholder flere ulike muligheter for gyldig framferd innenfor en felles rammeforståelse hos aktørene. Ut i fra denne kan folk forklare hva en konsert er, og hva de forventer at den skal inneholde. Nye transponerte rammer i selve ”konserten” (2-5) vil ha andre og mer detaljerte scriptforståelser. Ramme 2 er forberedelsene til en særskilt konsert, og deltakelsen på det stedet der den faktiske konserten foregår i tid. Ramme 3 oppstår når konsertsalen blir tilgjengelig for publikum. Ramme 4 er aktiviteten rett før musikkframføringa tar til. Her sitter musikerne på scenen og ”spiller for seg selv”, og det annonseres at det bare er ti minutter igjen til konserten begynner. Transponeringa til den innerste ramma (5) markeres ved at dirigenten og en eventuell solist kommer inn sammen. Når dirigenten hever pinnen, og musikken starter, er den øverste og innerste ramma iverksatt.

I figur 10 er tidsfasene i konserten markert med en blå strek fra ramme 1 opp til konsertens ”under” i ramme 5. Jo nærmere man er konsertens ”under”, dess mer blir rammestrukturen kompleks, og graden av strenghet i scriptet øker. Underveis i konsertens ”før”, blir rammene òg mindre i forhold til muligheter for høvelig framferd og hva aktørene ser på som riktig bruk av meningsfylte materielle gjenstander. Når siste delen av musikkframføringa opphører, er dette en kraftig tidsmarkør av at den innerste ramma transponeres ”ned” til ei underliggende, og man er i konsertens ”etter”. Nå minker strengheten i detaljscriptet for rammene. Tidsmessig kan dette markeres ved at klubben spiller ”taffelmusikk” på lydanlegget, eller at lyset skrus på igjen i konserthussalen og dirigenten og musikerne forlater spilleområdet. Den blå linja ned i konsertens ”etter”, og ned fra den innerste ramma, er derfor kortere tidsmessig enn den i konsertens ”før”. Likevel kan personlige script gjøre ”etter” til en lengre sekvens. Noen stanser igjen, i håp om å få ta bilde eller få autografen til en artist, mens andre kanskje går på kafé med noen de har vært sammen med, for å snakke om konsertopplevelsen. For folk i arrangørinstansen gjenstår det å rigge ned og stable bort fysiske markører, som lyd- og lysanlegg, og å rydde i salen. I denne fasen dukker det òg opp nye aktører fra arrangørinstansen, som for eksempel rengjøringspersonale.

Ulike konserter vil ha et ulikt antall rammer. Gatekonserten har gjerne bare tre. Den første som den underliggende kulturelle forståelsen av konserten som et fenomen der musikk blir intensjonelt framført for andres bevisste lytting. Den andre der musikanter rigger seg opp med notestativ og kanskje ei åpen kasse for pengegaver. Og den tredje ramma som starter idet musikken tar til å klinge. På samme måten varierer graden av hvor streng scriptinga vil være. Det er fullt mulig å henvende seg til gatemusikantene mens de driver og rigger seg til. Men det er ikke akseptert å tiltale dem mens de musiserer. Handlingsfeltet er ganske vidt, i og med at begivenheten er en gatekonsert. Vi kan stanse og lytte, men òg bare gå forbi. Kanskje kommenterer vi for oss selv at det er vakkert eller ”surt”. Prinsippet er like fullt det samme: Musikkframføringa i konsertens ”under” rammes inn og løftes opp av handlinger og gjenstander som markerer omsluttende rammer og aktiviteter.

Markørene i rammene verner om musikken, som i utgangspunktet betraktes som en estetisk enhet og potensiell kunst. Musikken er konsertens fokuserte midtpunkt, og i kraft av rammenes vern og forhøyning blir den begivenhetens innerste verdifulle gjenstand. Den er publikums møte ”det hellige”. Pyramiden i figur 10 viser at det er nettopp gjennom samhandlinga mellom aktørene i konsertbegivenheten at musikkopplevelsen opphøyes til den sentrale verdifulle delen av konsertopplevelsen, og holdes fram som bæreren av selve konsertens mening.

6. Konserten: et arbeid mot enighet om mening og verdi

I denne oppgaven er konserten gjort rede for som et sosiokulturelt fenomen. Dette innebærer at sosiale begivenheter sees som en strukturell helhet av mennesker og deres observerbare samhandling i tid og rom, omkring meninger, verdier og normer. Konserten er en kulturell institusjon i samfunnet; en mulig måte å være sammen på. Mennesker ”gjør” konserten som en sosial begivenhet, og realiserer den gjennom synlig framferd og samhandling i fysiske og symbolske omgivelser. Noen bidrar til at noen spiller der noen kan lytte. Slik bygger mennesker fellesskap i arbeidet det er å framsette et objekt eller en aktivitet som meningsfylt.

Selve den observerbare konserten er resultatet av menneskers arbeid. De ulike aktørene kan betraktes som instanser som har ulike ”knipper av arbeidsoppgaver”. Arbeidet går ut på å oppnå enighet om den rette forståelsen og tolkninga av det som foregår, gjennom egne og felles handlinger. Arbeidet har ett felles mål: At selve musikkopplevelsen skal være meningsfull og riktig. Som et oppsett av rammer, et rammeverk rundt musikkframføringa, gir konserten rom for både medbrakte personlige og kollektive script, som er forståelser av de aktivitetene som utgjør begivenheten; konsertens praksis. Denne er virkeliggjøringa av egne og andres forventna gjøremål til forventna tid, og ved forventna bruk av gjenstander og omgivelser.

Publikum forbereder seg ved å dra til stedet der konserten skal skje. De kjøper kanskje billetter og setter seg gjerne inn i musikken på forhånd. Eller de stanser opp og bruker tid på å lytte til en gratiskonsert på gata. Musikerne har lært å traktere instrumentene sine, og har lært seg musikken som framføres gjennom å øve, aleine og sammen med andre. Arrangører tilrettelegger ulike lokaliteter og fasiliteter som gjør at det finnes markerte og lett oppfattelige spille- og publikumsområder der musikken framføres.

Men det er ikke alltid samstemmighet om hvorvidt en konsert har vært bra eller ikke. Konsertens verdi kan avta, både for den enkelte og for hele aktørinstansen, når andre aktører foretar handlinger eller behandler materielle gjenstander på måter som man selv ikke ser som de rette. For en enkeltaktør kan en konsert oppleves som meningsfull i rammeverket, men den trenger ikke å bære noen spesiell verdi. De enkelte aktørene kan ha ulike intensjoner og forutsetninger for å delta i rammeaktivitetene i konsertbegivenheten. En sønn kan bli med sin mor på kirkekonsert for å være snill, ikke for at musikken har noen interesse i seg selv. En gitarist har tatt en lang utdanning som solist, men et vanskelig marked for klassisk skolerte gitarister gjør at han spiller i orkesteret til en popartist. En PR-ansvarlig ved et konsertsted vil

utføre oppgaver som ligger i arbeids- og stillingsinstruksen, og utforming av annonsemateriell gjøres etter avtale med en agent, og sendes til distribusjon. Men det er ikke nødvendig at personen liker den musikken som vedkommende bidrar til skal framføres for publikum i den aktuelle konserten.

Det er den sosiale rolla som er viktig; ikke preferansene til den biografiske personen. Selv om personen ikke ”legger sjela” si i gjøremålene, vil vedkommende likevel ha en forståelse av hva som er meninga med begivenheten. Enkeltindivider kan framstå som om de har ei respektfull involvering i sine erklærte gjøremål, selv om oppmerksomheten deres er andre steder, skriver Goffman. Det interessante med å fokusere på menneskene som sosiale aktører i innramma situasjoner, er nettopp å granske hva det er personer kan tillate seg og er forplikta til å se som sin offisielle hovedgeskjeft, og ikke hvorvidt de faktisk utfører og gjør dette (Goffman 1974:201). Samstemmigheten i konserten som en sosial begivenhet er ikke bare bundet til hva den enkelte tenker og føler. Den er i større grad bundet til hva den enkelte gjør og sier, og spiller.

Konserten kan betraktes som et Samhandlingsrom, der meninger og verdier tilføres handlinger og gjenstander som opptrer i aktivitetene til menneskene som er sammen. Forståelsen av hva det er vi gjør sammen med de andre aktørinstansene, henger sammen med i hvilken grad vi opplever vårt arbeid, våre forberedelser og framferd som en meningsfull del av aktiviteten. Verdien den enkelte ser i aktiviteten, kan variere. Det sentrale er at vi forstår gjøremålene i konserten som et meningsfylt hele. Vi er del av vår aktørinstans, så lenge vi tilpasser våre gjøremål til de fysiske og symbolske markørene som viser hvilken ramme som er gyldig, og hvilke normer som er sømmelige i denne.

Vi forholder oss til de andre i konserten som samarbeidende omkring konsertens mening, ut i fra våre medbrakte scriptforståelser om hvilke hendelser en konsert inneholder. Når lyset i salen skrus av, og artisten stiger ut i det opplyste spilleområdet, regner vedkommende med at de som er til stede som publikum er fokusert på denne aktiviteten. Gatemusikanten regner med at ingen trår mellom der vedkommende står og der notestativet og den åpne instrumentkofferten er plassert. Publikum forventer at en del av lokalet de befinner seg i er holdt av til musikkframføring, og at det skal komme folk der som framfører det de i utgangspunktet betrakter som musikk. Gjenstander på scenen må gjenkjennes som tilhørende konsertens detaljscript, eller innlemmes i dette når de gjøres gyldige av aktører i musiker- eller arrangørinstansen i deres opptreden. Vakta i døra forventer at publikum har billetter å vise fram når konserten krever slike inngangsbevis. Arrangøren skaffer til veie lyd- og lysutstyr som avtalt med en artist, og regner med at dette gjenkjennes og brukes slik det er

spesifisert og forventa. Det som gjør konserten til en meningsfylt begivenhet, er opplevelsen av de andres bekreftelse på at handlinger, og bruken av omgivelser og gjenstander, er meningsfulle og riktige i forhold til hvor de opptrer i konsertens tidsfaser. Konserten blir i seg selv en enhet og et meningsfullt objekt, fordi den får et innhold av handlinger som bekrefter de scriptforståelsene aktørene har med seg. Aktørinstansenes ulike forutsetninger, forventninger og forberedelser til konserten, møtes i en felles forståelse av at de andre òg vil gjøre sitt for å arbeide fram en felles forståelse av hva som er begivenhetens mening.

Konsertens verdi evalueres individuelt, men uttrykkes òg i synbare og hørbare negative eller positive sanksjoner. Publikum kan applaudere eller bue, forlate lokalet eller bli igjen og rope på da capo. Musikeren kan avbryte spillinga, spille uinspirert, eller gjøre sitt beste, og kanskje framføre ekstranummer. Arrangørinstansen vil forholde seg til om arrangementet har vært vellykka, om det har vært god nok PR og et forventa publikumstall, eller om det har kommet positive eller negative tilbakemeldinger. Verdien til de ulike gjøremålene og måtene gjenstandene blir behandla på, er uavhengig av konsertens eksistens som en sosial begivenhet og Samhandlingsrom. Så lenge aktørene forholder seg til de ulike tilgjengelige framferdsmønstrene, bekrefter de gyldigheten av konserten som et meningsfullt objekt i seg selv: Et sett av rammer som inneholder de aktivitetene som forventes for at begivenheten skal tilføres meninga som en konsert.

6.1 Konserten har mening når den gjøres meningsfull

De enkelte aktørene bringer med seg forventinger om hvilke meninger og verdier som er riktige og gyldige, ut i fra de struktur- og detaljscriptene de forholder seg til som tilgjengelige for konsertbegivenheten. Scriptene virkeliggjøres i hendelser som rammes inn ved fysiske markører. Markørene framstår som tegn som viser aktørene hvor og når de ulike detaljscriptene i begivenheten skal hentes fram i det rammeverket som aktivitetene bygger opp. Scriptene bekreftes og gjenskapes ved hjelp av innramma situasjoner og begivenheter. Slik er virksomheten rundt tilføringa av mening og verdi til konserten refleksiv. Gjenstandene og handlingene som markerer opprettelsen av ei ny ramme i konserten, får mening ved at de brukes og utføres mellom samhandlende aktører. Fordi dette skjer på bakgrunn av innlærte og medbrakte scriptforståelser av aktiviteten, oppleves det samtidig at tingene og handlingene er meningsfulle i samhandlinga. Å oppleve en konsertbegivenhet som meningsfull, og denne meninga som verdifull, er knytta til arbeidet som foregår i de gjøremålene som utgjør samhandlinga og samværet i konserten.

Når vi kan si at en konsert gjøres, snakker vi om arbeidet omkring opprettelsen av Samhandlingsrommet. Der blir handlinger og gjenstander tilført meninger og verdier, etter hvor de opptrer i forhold til de rammene som de samhandlende til enhver tid regner som gjeldende. Uten at en konsert gjøres, vil den bare forbli en abstrakt idé og en potensiell institusjon. Men nettopp fordi den gjøres gjennom aktørenes meningsarbeid, er det mulig å analysere den som et faktisk fenomen og en levende institusjon. Det observerbare arbeidet er samhandlinga der aktørene forholder seg til, og forstår, egne og andres handlinger i omgivelser de behandler som meningsfulle.

Konserten som et Samhandlingsrom inneholder ikke bare arbeid som synlige gjøremål og omgang med aktivitetens umiddelbare gjenstander. Den inneholder òg arbeidet som ligger i tilføringa av meninger, verdier og normer. Sosiokulturelle fenomener er både mennesker som samhandler om meninger og verdier de har med seg og forholder seg til som eksisterende, og den aktiviteten det er å tilføre disse meningene og verdiene til handlinger, gjenstander og omgivelser. Den faktiske konserten er ei realisering av ”konsert” som en kulturell mulighet. Derfor må meninga med begivenheten og meningene i de ulike markørene aktivt tilføres gjennom vår forståelse og framferd som aktører. Lokaliteter og musikkformer i konsertarrangementer varierer, men de har alltid et rammeverk som verner om den innerste hendelsen; musikkframføringa i konsertens ”under”. For at forståelige markører på de oppretta og gjeldende rammene skal fungere som bærere, og påvirke oss i konserten, må de altså samtidig både ha, og tilføres, mening og verdi. De virker på oss ”retroaktivt”, og setter vilkår for vår framferd og sinnstilstand. Materielle ting spiller ei viktig rolle i samfunnets felles liv, skriver Dürkheim. Sosiale kjensgjerninger materialiseres iblant i så høy grad at de blir en del av omverden. Samfunnslivet ”krystalliseres” og festes til materielle bærere. Det blir utvendiggjort og virker inn på oss fra utsida (Dürkheim 2001:173).

Konserten og dens bærende handlinger og gjenstander kan betraktes som tegn. Disse tolkes av de som deltar, og denne tolkningsprosessen er den faktiske meningsskapinga. Meninger og verdier i bærerne oppfattes som å være gitt, fordi vi oppfatter og tolker dem som høvelige tegn ut i fra detaljscriptene vi har med oss. Lyskasteren, dørvakta eller tonen ”A” har ingen mening i seg selv, men blir bekrefta som meningsfulle i Samhandlingsrommet som opprettes gjennom rammeverket i den faktiske konserten. Det treige handlingsfeltets eksistens er helt avhengig av at vi stadig tilkjennegir det som aktivt. Det er samhandlinga som aktiverer vår omverden, og slik blir ”veien til mens du går”. Lingvisten Valentin N. Vološinov skriver at hvert tegn, slik vi kjenner det, er en konstruksjon mellom sosialt organiserte personer i deres samhandlingsprosess. Derfor er tegnenes form først og fremst utforma og betinga av

den sosiale organiseringa til de involverte deltakerne, og samtidig av de umiddelbare omstendighetene for samhandlinga deres (Vološinov 1986:21). At samfunnslivet krystalliserer seg i materielle bærere, er ubønnhørlig bundet til samhandling som en meningsskapende prosess. En erkjennelse hos Giddens er at strukturer bare eksisterer i selve praksisen og i vår menneskelige hukommelse som vi bruker når vi handler. Strukturen er ikke, men skapes hele tida gjennom aktøren, som trekker med seg strukturen og de strukturelle egenskapene som ligger i det å handle (Kaspersen 2003:422). Som tegn er både konserten og rammemarkørene underlagt den observerbare samhandlinga mellom bevisste aktører, og de meningene, verdiene og normene som de holder fram som gyldige i den hendelsen de er sammen om.

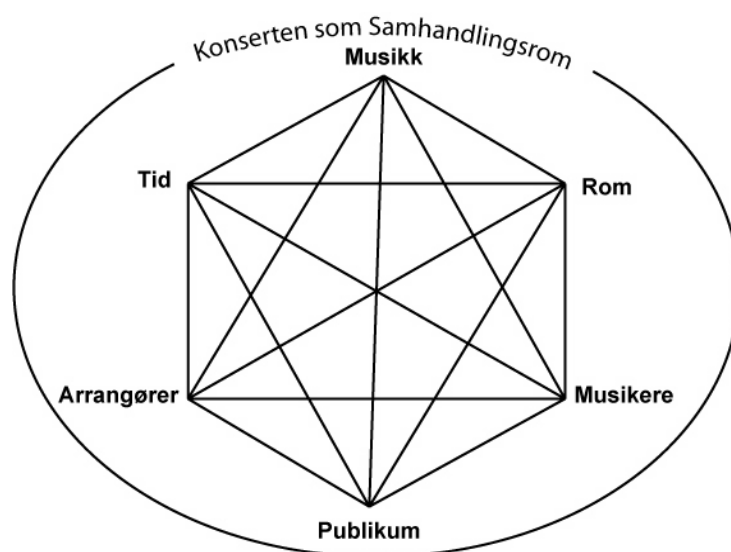
I kapittel 4.2.1 blei konsertbegrepets etymologiske opphav drøfta. Begrepet viser tilbake til de litt motstridende betydningene ”*strid*”, ”*å samstemme*” og ”*å avgjøre noe ved debatt*”. Betydningene kan belyse hvordan den enkelte konserten både er ei trefning og et arbeid om konsensus mellom aktørinstanser med ulike forutsetninger, forventninger og knipper av arbeidsoppgaver. I opprettelsen av konsertens Samhandlingsrom blir disse ulike tilnærmingene knytta sammen gjennom et felles arbeid. Konsertens ”strid” er ikke synlig som åpen konflikt mellom de ulike aktørinstansene. Den er synlig i det at vi går inn i arbeidet med å finne og å bruke felles forståelser av framferd, gjenstander og omgivelser for at begivenheten skal være meningsfull. Det eksisterer ingen åpen ”debatt” eller ”krigføring” i musikkonserten, men et finstemt samspill mellom mennesker med ulike forventninger og kulturelle forutsetninger. Ved hjelp av medbrakte scriptforståelser og felles tolkinger av konsertens tilgjengelige tegn, blir musikkframføringa innramma, opphøyet og verna som begivenhetens sentrale midtpunkt. De ulike aktørinstansene kan stadfeste eller avkrefte rammenes gyldighet og verdi gjennom sin framferd og tilgjengelige sanksjoner. Men som et kulturelt fenomen virkeliggjøres og samstemmes konserten i aktørenes deltakelse og samhandling. Begivenheten er ikke bare det å fylle ”sjela” med skjønn musikk under selve musikkframføringa. Den er òg sosiale prosesser før og etter. Som en dirigent forteller:

Du kan si at ofte så er konserten mer et middel enn et mål. Altså at konserten er et middel for å jobbe fram noe sammen. Konserten er ikke så viktig; målet er prosessen på en måte. Det er det man jobber med. "It's not the kill. It's the thrill of the chase". Det er det jeg snakker om.

Mennesker braker musikkonserten som en prosess til å opprette felleskap i tid og rom. Dette gjøres ved å ta i bruk ulike handlinger og omgivelser som vi er sammen om å tilkjenne og å forstå som meningsfulle. Det å ikke inkludere dimensjonen av mening i en studie av konserten, gjør begivenheten til bare en registrerbar ansamling av mennesker og synlige gjøremål. Musikkonserten og dens deltakere kan ”telles” og kategoriseres, men dette forteller

lite om samhandlingas formål: Å være sammen om en begivenhet som får, og dermed har, mening i samme bevegelse; samhandlinga. Dette knytter bestanddelene i sosiokulturelle fenomener til Samhandlingsrommet som et "Meningsrom". Det skapes i møtet mellom mennesker og deres meninger, verdier og normer som vises og forstås gjennom bærende handlinger og omgivelser. Begrepet om Samhandlingsrommet, basert på Sorokins utredning om sammensetninga til sosiokulturelle fenomener, er et velegna utgangspunkt for å undersøke og forstå sosiale aktiviteter, som for eksempel konserten. Slik kan sosiologien framstille samhandlende mennesker i en helhet. Når vi organiserer oss i midlertidige sosiale enheter, er vi ikke bare ei gruppe enkeltindivider som er formålsretta mot et eget bevisst utbytte. Vi er like mye samla omkring det å gjøre en aktivitet sammen, som vi forstår og opplever som meningsfull. Vi møtes i konserten og tilfører mening, og blir selv tilført mening.

I denne studien har jeg vist hvordan menneskelig meningsfylt kommunikasjon er mer mangfoldig enn det ble vist i "rørmodellene" i figurene 3 og 8. Slike modeller klarer ikke å formidle helheten i samspillet som er mellom aktørene, forståelsene deres av begivenheten og omgivelsene i tid og sted; konsertens Kronostopos. Samhandlinga omkring konserten er ikke en "stimulus-respons"-liknende aktivitet der et lukka meningsbudskap blir avsendt og avtolka. Alle aktørene er aktive i å tilføre og å innhente mening i en og samme bevegelse i aktiviteten. Dyrrsen beskriver konsertsituasjonen som en musikalsk hendelse der aktørene, musikken og tid og rom, framstår som innskrevet i en levd og bygget kultur der alle delene samhandler (Dyrrsen 1995:17). Slik kan en mer refleksiv kommunikasjonsmodell vise hvordan aktørenes bærende samhandling gjør konsertens aktiviteter meningsfulle, som vist i figur 11:



Figur 11: *Konsertsituasjonen som Samhandlingsrom, et resultat av samhandlinga mellom arrangører, musikere, publikum, musikk, tid og rom (basert på Dyrrsen 1995:16-17 fig. 2).*

Den fokuserte konserten er resultatet av de seks hjørnene. Aktørinstansene tar del i samlinga om konserten med sine forventninger og forberedelser, og sine medbrakte erfaringer og forståelser av hva en konsert er og hvordan den skapes. De gjør konsertbegivenheten i samhandlinga seg i mellom, og i forhold til musikken og de tidsmessige og rommessige omgivelsene. Konserten gjør ikke seg selv: Den gjøres og bygges av deltakerne, som et rammeverk omkring musikkframføringa, i meningsarbeidet deres før, under og etter. Konserten skapes som et Samhandlingsrom gjennom at mennesker samles, og tar del i å tilføre omgivelser og felles gjøremål mening og verdi. Slik oppleves begivenheten de er sammen i som sann, ekte og umiddelbar. Der hvor to eller tre er samlet i konsertens navn, er konserten midt i blant dem.

Litteratur

- Adorno, Theodor (1976): Inledning til musiksociologien. Tolv teoretiske forelæsninger. Oversatt av Hartmut Aptsch. Lund: Bo Caverfors Bokförlag
- Album, Dag (1996): Nære fremmede; pasientkulturen i sykehus. Oslo : Tano
- Angrosino, Michael V./Mays de Pérez (2000): "Rethinking Observation. From Method to Context". I: *Handbook of Qualitative Research*. Andre utgave. Norman Denzin/Yvonna S. Lincoln (Red.) Thousand Oaks - London – New Delhi: Sage Publications Inc.
- Barker, Chris (2003): *Cultural Studies. Theory and Practice*. Andre utgave. London – Thousand Oaks — New Delhi: Sage Publications
- Barnes, Barry (1995): *The Elements of Social Theory*. London: UCL Press
- Bateson Gregory (1972): "A Theory of Play and Fantasy". I: *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books
- Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press
- Berger, Peter L. (1963/1999): "Invitation to Sociology". I: *Down to Earth Sociology*. James M. Henslin (Red.) Tiende utgave. New York: The Free Press
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (2000): *Den samfunnsskapte virkelighet*. Oversatt av Frøydis Wiik. Bergen: Fagbokforlaget
- Bjørkvold, Jan-Roar (1995): Det musiske menneske. Barnet og sangen, lek og læring gjennom *livets faser*. Fjerde utgave. Oslo: Freidig Forlag
- Bourdieu, Pierre (1999): "Understanding". I: *The Weight of the World. Social Suffering in Contemporary Society*. Pierre Bourdieu (Red.) Oversatt av Priscilla Parkhurst Ferguson. Cambridge: Polity Press
- Collins, Randall (2004): *Interaction Ritual Chains*. Princeton – Oxford: Princeton University Press
- Cone, Edward T. (1968): *Musical Form and Musical Performance*. New York – W.W. Norton & Company. Inc.
- Dalsgaard-Rørvik, Therese Dorothea (2004): *Kunsten å være et sted. En sosiologisk studie av relasjonen mellom publikum og konsertscenen Blå*. Hovedfagsoppgave i sosiologi: Universitetet i Oslo
- Danielsen, Øyvind (1986): *Popkonserten og idrettstevnet som symbolske institusjoner. En sosiologisk fremstilling av publikum, ritualer og symbolikk*. Magistergradsavhandling i sosiologi: Universitet i Oslo

- Dasilva, Fabio/Blasi, Anthony/Dees, David (1984): *The Sociology of Music*. Notre Dame: University of Notre Dame Press
- DeNora, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge – New York – Melbourne – Madrid – Cape Town: Cambridge University Press.
- Dürkheim, Emile (2001): *Selv mordet. En sosiologisk undersøkelse*. Dag Østerberg (Red.) Oversatt av Halvor Roll Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S
- Dyrssen, Catharina (1995): Musikens rum. Metaforer - ritualer – institutioner. En *kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musikk*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag
- Ebeltoft, Nini (1997): Overalt og ingen steder. Samhandling i et globalt datanett for barn og ungdom. Hovedfagsoppgave i pedagogikk: Universitet i Oslo
- Eide, Tormod (1990): *Retorisk leksikon*. Oslo: Universitetsforlaget
- Elias, Norbert (1993): *Mozart. Portrait of a Genius*. Oversatt av Edmund Jephcott. Cambridge: Polity Press
- Fangen, Katrine (2004): *Deltagende observasjon*. Bergen: Fagbokforlaget
- Fog, Jette (1994): *Med samtalen som utgangspunkt Den kvalitative forskningsinterview*. København: Akademisk Forlag A/S
- Frønes, Ivar (2001): *Handling, kultur og mening*. Bergen: Fagbokforlaget
- Giddens, Anthony (1984): *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity Press
- Glaser, Barney G./Strauss, Anselm L. (1967/1995): *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: Aldine de Gruyter
- Goffman, Erving (1963): Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of *Gatherings*. New York: The Free Press
- Goffman, Erving (1974): *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: North Eastern University Press
- Goffman, Erving (1992): *Vårt rollespill til daglig. En studie i hverdagslivets dramatikk*. Oversatt av Kari og Kjell Risvik. Oslo: Pax Forlag
- Grills, Scott (1998): "An Invitation to the Field: Fieldwork and the Pragmatists' lesson". I: *Doing Ethnographic Research. Fieldwork Settings*. Scott Grills (Red.) Thousand Oaks – London – New Delhi: Sage Publications
- Guvå, Gunilla/Hylander Ingrid (2005): *Grounded theory – et teorigenererende perspektiv*. Oversatt av Dorit Nellesmann. København: Hans Reitzels Forlag

- Hammersley, Martyn/Atkinson, Paul (1987): *Feltmetodikk. Grunnlaget for feltarbeid og feltforskning*. Oversatt av Per Strømholm. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Hastrup, Kirsten (1988): "Den tredje person. Køn og tid i det islandske landskab". I: *Feltarbejde. Oplevelse og metode i etnografien*. Kirsten Hastrup, Kirsten Ramløv (Red.) København: Akademisk Forlag
- Hastrup, Kirsten/Ramløv Kirsten (1988): "Innledning". I: *Feltarbejde. Oplevelse og metode i etnografien*. Kirsten Hastrup, Kirsten Ramløv (Red.) København: Akademisk Forlag
- Johanssen, Jan/Nygaard, Marius/Schreiner, Emil (1998): *Latinsk-norsk ordbok*. Fjerde reviderte utgave ved Egil Kraggerud/Björg Tosterud. Oslo: J. W. Cappelens Forlag a/s
- Johnston, Barry V. (1998): "Introduction". I: *On the Practice of Sociology*. Barry V. Johnston (Red.) Chicago – London: The University of Chicago Press
- Kaemmer, John E. (1993): *Music in Human Life. Anthropological Perspectives on music*. Austin: University of Texas Press
- Kalleberg, Ragnvald (1996): "Forskningsopplegget og samfunnsforskningens dobbeltdialog". I: *Kvalitative metoder i samfunnsforskning*. Harriet Holter/Ragnvald Kalleberg (Red.) Oslo: Universitetsforlaget
- Kaspersen, Lars Bo (2003): "Anthony Giddens". I: *Klassisk og moderne samfundsteori*. Heine Andersen/Lars Bo Kaspersen (Red.) København: Hans Reitzels Forlag
- Kingsbury, Henry (1988): *Music, Talent and Performance. A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press
- Kjerschow, Peder Christian (2000): *Før språket. Musikkfilosofiske essays*. Oslo: Vidarforlaget
- Lehmann, Bernard (2002): "Harmoniens bakside". I: *Sosiologi i dag*. Årgang 32, nr. 1-2/2000 (s 13-50). Oslo: Novus Forlag
- Lyngnes, Kitt/Rismark, Marit (1999): *Didaktisk arbeid*. Oslo. Universitetsforlaget
- Martin, Peter J. (1995): *Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music*. Manchester – New York: Manchester University Press
- Merriman, John (1996) A history of modern Europe from the renaissance to the present. New York – London: W. W. Norton & Company
- Moseng, Bera Ulstein (2003): Lesbiske og homofile med innvandrerbakgrunn. En *pilotundersøkelse*. NOVA Rapport 14/2003. Oslo: Norsk institutt for forskning om oppvekst, velferd og aldring
- Myskja, Audun (2003): *Den musiske medisn. Lyd og musikk som terapi*. Andre utgave. Oslo: J. W. Cappelens Forlag

- Otnes, Per (1997) *Other-Wise. Alterity, matriality mediation*. Oslo – Stockholm – Copenhagen – Oxford – Boston: Scandinavian University Press
- Paulgaard, Gry (1997): ”Feltarbeid i egen kultur – innenfra, utenfra eller begge deler?” I: *Metodisk feltarbeid. Produksjon og tolkning av kvalitative data*. Oslo: Universitetsforlaget
- Piaget, Jean: (1969) *Psykologi og pædagogik*. Oversatt av Knud Kielgast. København: Hans Reitzels Forlag A/S
- Rommetveit, Magne (1993): *Med andre ord. Den store synonymordboka*. Oslo: NKS-forlaget
- Ruud, Even (2005): *Lydlandskap. Om bruk og misbruk av musikk*. Bergen: Fagbokforlaget
- Ruud, Even/Kvifte, Tellef (1987): *Musikk – identitet – musikkformidling*. URL: <http://www.hf.uio.no/imt/forskning/publikasjoner/MusogId/> [lesedato 31.10.2004]
- Rødne, Turid (1998): Det musikalske kollektivet. Ein sosiologisk studie av *konserptproduksjonar på podiet i eit symfoniorkester*. Hovedfagsoppgave i sosiologi: Universitet i Tromsø
- Schank, Roger C./Abelson, Robert P. (1977): *Scripts, Plans, Goals and Understanding – An Inquiry into Human Knowledge Structures*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers
- Schütz, Alfred (1978): ”Handlingsbegrepet”. I: *Handling og samfunn*. Dag Østerberg (Red.) Oslo: Pax Forlag
- Scott, Hugh Arthur (1936): “London’s Earliest Public Concerts”. I: *The Musical Quarterly*. Vol. 22, nr. 4 (Okt. 1936), 446-457. Oxford University Press. J-STOR URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631%28193610%2922%3A4%3C446%3ALEPC%3E2.0.CO%3B2-T> [Lesedato 24.03.2005]
- Stravinsky, Igor (1997): Artikkel 11152 s. 518. I: *The Wordsworth Dictionary of Quotations*. Connie Robertson (Red.) Ware: Wordsworth Editions Ltd.
- Silbermann, Alphons (1977): *The Sociology of Music*. Oversatt av Corbet Stewart. Westport: Greenwood Press Publishers
- Silverman, David (2001): *Interpreting qualitative data. Methods for Analyzing Talk, Text and Interaction*. Andre utgave. London : Sage Publications.
- Small, Christopher (1998): *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover – London: Wesleyan University Press
- Smith, Dorothy E. (1989): “Chapter 2: Sociological Theory”. I: *Feminism and Sociological Theory*. Ruth A Wallace (Red.) London: Sage Publications Limited

- Solhjell, Dag (1995): *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstintitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget
- Sorokin, Pitirim (1947): *Society, Culture and Personality. Their Structure and Dynamics*. New York: Harper & Brothers Publishers
- Sorokin, Pitirim (1998a): "The Boundaries and Subject Matter of Sociology" (1913). Oversatt av Lawrence T. Nichols. I: *On the Practice of Sociology*. Barry V. Johnston (Red.) Chicago – London: The University of Chicago Press
- Sorokin, Pitirim (1998b): "Sociology as Science" (1931). I: *On the Practice of Sociology*. Barry V. Johnston (Red.) Chicago – London: The University of Chicago Press
- Supičič, Ivo (1987): *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*. New York: Pendragon Press
- Sørensen, Søren (1990): "Barokken". I: *Gads musikkhistorie*. Søren Sørensen/Bo Marschner (Red.) København: G·E·C Gads Forlag
- Thagaard, Tove (1998): *Systematikk og Innlevelse – en innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget
- Thomassen, Arild (2001): *Endring gjennom ritualer*. Oslo: Sosiologisk årbok
- Tilmouth, Michael (1957): "Some Early London Concerts and Music Clubs, 1670-1720". I: *Proceedings of the Royal Musical Association*. 84. sesjon (1957 – 1958), 13-26. JSTOR URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0080-4452%281957%2F1958%291%3A84%3C13%3ASELCAM%3E2.0.CO%3B2-3> [lesedato 24.03.2005]
- Vagle, Wenche/Sandvik, Margareth/Svennevig, Jan (1993): *Tekst og kontekst. En innføring i tekstlingvistikk og pragmatikk*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag a/s
- Vea, Ketil (1977): *Vi gjør musikk. Musikkbok for mellom- og ungdomsskoletrinnet i grunnskolen*. Oversatt av Ketil Vea. Oslo: Norsk musikkforlag A/S
- Vološinov, V. N. (1986): *Marxism and the Philosophy of Language*. Oversatt av Ladislav Matejka/I. R. Titunik. Cambridge – London: Harvard University Press
- Wadel, Cato (1991): *Feltarbeid i egen kultur. En innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning*. Flekkefjord: Seek a/s
- Waverley (1926): *The Waverley Modern English Dictionary*. Ernest A. Baker (Red.) London: The Waverley Book Company Limited
- Weber, Max (1999): *Verdi og handling*. Oversatt av Helge Jordheim Oslo: Pax Forlag
- Webster (1994): *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*. David Yerkes (Red.) Gramercy Books, New York – Toronto – London – Sydney – Auckland: Random House

Widerberg, Karin (1995): *Kunnskapens kjønn. Minner, refleksjon og teori*. Oslo: Pax Forlag

Widerberg, Karin (2001): *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt*. Oslo: Universitetsforlaget.

Østerberg, Dag (1974): *Notater til materiellbegrepet. Skriftserie nr. 11*. Oslo: Universitetet i Oslo, instituttet for sosiologi

Østerberg, Dag (1997): *Sosiologiens nøkkelbegreper*. Oslo: Cappelens Akademisk Forlag AS

Østerberg, Dag (1998): *Arkitektur og sosiologi i Oslo. En sosiomateriell fortolkning*. Oslo: Pax Forlag

Østerberg, Dag/Engelstad, Fredrik (1984): *Samfunnsformasjonen. En innføring i sosiologi*. Oslo: Pax Forlag

Alle kildene som er brukt i denne oppgaven er oppgitt.

Antall ord: 39 592

Vedlegg

Vedlegg 1: Informasjonsskriv



UNIVERSITETET
I OSLO

Til den det måtte angå

Deres referanse: Bekreftelse

Vår referanse:

Arkivnummer:

Saksbehandler: Åsmund Røseid

Direkte innvalg: 22 85 52 61

E-post: aroseid@sosiologi.uio.no

Institutt for sosiologi
og samfunnsgeografi
Postboks 1096, Blindern
0317 Oslo

Besøksadresse:
Harriet Holters hus, 2. etasje
Moltke Moes vei 31

Telefon: +47 22 85 52 57
Telefaks: +47 22 85 52 53

Blindern, 2. februar 2005

DET
SAMFUNNSVITENSKAPELIGE
FAKULTET

Informasjon om mastergradsoppgave av Eivind Lavik Nome

Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi bekrefter at Eivind Lavik Nome er masterstudent ved institutt for sosiologi og samfunnsgeografi ved Universitetet i Oslo. I sin mastergradsoppgave ønsker han å foreta en studie av konsertarrangementer. Arbeidstitel på oppgaven er "Hvordan blir konserter til?".

Oppgaven vil se nærmere på hva som må gjøres og hvilke ting som må være på plass før, under og etter en konsert. Undersøkelsen vil ta sikte på å lære om dette fra ansatte ved konsertscener, musikere og de som opplever det som publikum.

Et mål er å kunne fortelle om hvordan disse gjøremålene og tingene kan være viktige for hva konserter betyr, og på hvilken måte de er meningsfulle for slik vi kan oppleve musikk.

Prosjektet er tenkt gjennomført ved observasjon; altså å få følge med på og lære litt om det arbeidet som gjøres; alle de ulike tingene som ordnes til rundt det å arrangere og å holde konserter. Konkret vil det bli tatt notater underveis av det som læres, og det vil bli aktuelt med noe fotografering av lokalitetene og de ulike tingene som skjer.

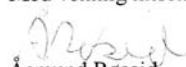
Det er også ønskelig å få muligheten til nærmere samtaler i intervjuform med de som vil, om det å arbeide ved en konsertscene. Her vil tema være hva slags forhold og opplevelser en selv har til konserter, og om hvordan det er å arbeide med å legge til rette for og å framføre konserter.

Sosiologifaget dreier seg mye om ulike måter å se på hvordan mennesker er sammen om det å forme og endre den kulturen og det samfunnet vi er deler av. I prosjektet skal det ikke kartlegges arbeids- og personalmessige forhold i konsert- og orkesterinstitusjonene, men konserten som fenomen vil bli undersøkt som en sosial hendelse.

Dette arbeidet skal legges fram som en mastergradsoppgave i sosiologi, og er derfor bundet til klare regler om forskningsetikk. Derfor vil alle opplysninger og informasjon bli behandlet og brukt etter avtaler omkring fortrolighet og personvern.

For nærmere informasjon eller spørsmål om prosjektet kan Eivind Lavik Nome kontaktes på tlf: 47 01 19 67 (dagtid) eller 22 38 56 53 (kveld). E-post: eivindln@student.sv.uio.no

Med vennlig hilsen


Åsmund Røseid
studiekonsulent

UNIVERSITETET I OSLO
INSTITUTT FOR SOSIOLOGI
OG SAMFUNNSGEOGRAFI
Boks 1096 Blindern, 0317 OSLO

Department of Sociology and Human Geography
University of Oslo

Vedlegg 2: Intervjuguide

Publikum -

Hva er viktig når du skal gå på en konsert?

Hva er det du gjør? (Forberedelser)

Når og hvor drar du fra? (Skifte klær? Lang reise?)

Helst aleine eller helst sammen med andre?

Snakker dere om konserten før og etter?

Pleier du å gjøre noe bestemt før eller etter konserten?

Hva vil du si er viktig når du er på en konsert?

Tid på forhånd; før konserten starter?

Konsertlokalet?

Sitte eller stå spesielt sted?

Pausen?

Hvordan tror du andre oppfatter deg når du er på konsert?

Hvordan oppfatter du andre?

Fortell om en god konsertopplevelse...

Hvilke ting eller forberedelser må være på plass for at det skal være bra?

Fortell om en dårlig konsertopplevelse...

Hva var det som ikke stemte da?

Hvordan opplever du det å være på en konsert i forhold til andre steder du hører musikk?

(Det jeg vil vite er "Hva er viktig med konserter for deg?)

Musikere -

Hva er viktig når du skal være med på en konsert?

Hva er det du gjør? (Viktige forberedelse?)

Når og hvor drar du fra? (Skifte klær? Lang reise?)

Pleier du å gjøre noe bestemt før eller etter konserten?

Fortell om en god konsertopplevelse...

Hvilke ting eller forberedelser må være på plass for at det skal være bra?

Fortell om en dårlig konsertopplevelse...

Hva var det som ikke stemte da?

Har du noen opplevelse av de som kommer til konsertene som publikum?

Betyr det mye om de er rolige eller urolige?

Om det er fullt eller skrint i salen? Hva gjør de andre aktørene?

Snakker dere som musikere om hvordan publikum oppleves?

Hvordan opplever du kontakten med de som jobber ved konsertstedet?

Er de på noen måte kollegaer?

Hvordan er ditt forhold til musikk ellers?

Musikken som framføres?

Blir du lei? Rutine?

Gir det noen glede?

Lytter du mye på musikk hjemme?

Går du på konserter selv?

Hva er viktig med konserter for deg?

Som person...

Som musiker...

Arrangører/ansatte ved konsertsteder -

Hva er viktig når du være med å ordne til konsert?

Hva er det du gjør? Når er det du gjør det? (Forberedelser)

Pleier du å gjøre noe bestemt før eller etter konserten?

Fortell om en vanlig dags gjøremål før en konsert...

Er dere flere med samme oppgave?

Er det noe spesielt du må huske å gjøre? (ting som må være på plass)

Hvordan er det når ting ikke klaffer?

Fortell om en gang det "skar" seg...

Hvordan opplever du de som kommer til konsertene som publikum?

Betyr det mye om det er lite eller mye folk?

Snakker dere ansatte om hvordan publikum oppleves eller hvordan de oppfører seg?

Hvordan opplever du kontakten med de som spiller ved konsertstedet?

Opplever du at de på noen måte kollegaer?

Hvordan er ditt eget forhold til musikk ellers?

Musikken som framføres?

Gir det noen glede/mening?

Lytter du mye på musikk hjemme?

Går du på konserter selv?

Hva er viktig med konserter for deg?

Som person...

Som en som stiller til for konserter...

Bildehenvisninger

Bildene på framsida av oppgaven er henta fra følgende kilder:

Artby, Jørgen (1977): *De unges musikbog. Musik og musikforståelse*. København: Lademann Forlagsaktieselskab (Første bilde i øverste, og i andre rad. Fotograf er ikke oppgitt).

Hillmore, Peter (1985): *The Greatest Show on Earth. Live Aid*. London: Sidgwick & Jackson (Andre bilde i nederste rad. Fotograf: Andrew Catlin)

Kamin, Phillip/Goddard, Peter (1984): *Van Halen*. London: Sidgwick & Jackson Limited (Andre bilde i øverste rad. Fotograf: Phillip Kamin).

Malone, Leonard (Red.) (1996): *"More than you know". Dexter Gordon I Danmark*. København: Aschehoug (Andre bilde i andre rad. Fotograf: Gregers Nielsen).

Mosnes, Terje (1980): *Jazz i Molde*. Ålesund: Nordvest Informasjon (Første bilde i nederste rad. Fotograf: Roger Engvik)

Steen, Arild/Andersen, Stig (1971): *Molde-jazz*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S (Tredje bilde i nederste rad. Fotograf: Stig Andersen).